

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA FRANCESA



TESIS DOCTORAL

**Narración, memoria e identidad en *Jean-Christophe*:
el sueño europeo de Romain Rolland**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

José Carlos Marco Vega

DIRECTORES

**M^a Lourdes Carriedo López
Arno Gimber**

Madrid, 2017

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA
Departamento de Filología Francesa



**NARRACIÓN, MEMORIA E IDENTIDAD EN
“JEAN-CHRISTOPHE”: EL SUEÑO
EUROPEO DE ROMAIN ROLLAND**

TESIS DOCTORAL

Programa de Doctorado en Estudios Literarios

Bajo la dirección de los doctores:

M^a Lourdes Carriedo López

Arno Gimber

Trabajo realizado por:
José Carlos Marco Vega
Madrid, 2015

La investigación que ha dado lugar al presente trabajo de Tesis ha recibido financiación del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de España. Está enmarcada dentro del Programa de Formación de Profesorado Universitario (FPU) [Credencial AP2010-1396].

Agradecimientos

No es fácil llevar a buen término un proyecto de la magnitud de una Tesis doctoral. Por el camino quedan muchas horas marcadas por las preocupaciones, el desánimo e incluso la pérdida de confianza en uno mismo. Afortunadamente, tanto mis directores de Tesis como mi familia y amigos más cercanos han sabido apoyarme en los momentos más difíciles. Por eso, me gustaría dar las gracias a todos ellos.

Gracias a la Profesora Lourdes Carriedo, a quien tuve la suerte de conocer cuando empecé mis estudios en la Facultad de Filología. Sus consejos me han sido siempre de gran utilidad y desde que la conozco, he apreciado su cercanía y generosidad. Durante todos estos años, ha sabido transmitirme además el amor que siento por la literatura. Espero que este sea sólo el primero de una larga lista de proyectos en común. *Merci beaucoup, Lourdes!*

Gracias al Profesor Arno Gimber, no sólo por su tiempo y dedicación, sino también por el cariño y el respeto que siempre ha demostrado tener hacia mí. Nunca olvidaré los Cursos de Verano de El Escorial ni los encuentros en Madrid y Berlín con nuestro grupo de doctorandos. Gracias por mantener en mí la ilusión siempre renovada por unos estudios tan apasionantes como los literarios. *Herzlichen Dank, Arno!*

Y gracias por supuesto a mi familia. Gracias por seguir creyendo en mí cuando todo esto no era más que un sueño lejano. Gracias por ayudarme, en cada momento de crisis, a recuperar la confianza en mí mismo. Gracias por vuestro cariño y gracias por vuestra comprensión. Sin vosotros, papá, mamá, Eva y Raquel, esta Tesis no habría sido posible.

También me gustaría dar las gracias a la Profesora Cristina Trincherro por guiar mis pasos de forma altruista durante mi estancia oficial, entre abril y julio de 2015, en la *Università degli Studi di Torino*. Tanto sus valiosos consejos como su generosidad y optimismo contribuyeron a hacer de esos meses una etapa inolvidable. Mille grazie, Cristina!

Y por último, pero no por ello menos importante, quiero agradecer a mis amigos y compañeros del taller de doctorandos UCM-Humboldt todo el apoyo que me han prestado durante los últimos cuatro años, en especial a Johanna Vollmeyer y Cornelia Maul, ya doctoras, así como a Sandra Hettmann, Anja Rothenburg y Sarah van der Heusen, que en breve conseguirán también su objetivo. Y desde luego gracias a todos los que, con vuestras sugerencias y críticas constructivas, habéis contribuido a hacer de este trabajo un proyecto realizado.

Madrid, diciembre de 2015.

*Para Antonio y Josefina,
que siempre creyeron en la educación de su nieto.*

ÍNDICE

CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN	7
1. Introducción, objetivos e hipótesis de trabajo	9
2. Elección del marco teórico para el análisis	11
3. Estructura del trabajo.....	15
4. Estado de la cuestión	16
 PRIMERA PARTE – ASPECTOS TEÓRICOS Y METODOLÓGICOS DE LA INVESTIGACIÓN: HERRAMIENTAS PARA EL ANÁLISIS.....	 21
Capítulo 1: Consideraciones teóricas previas	25
1. Introducción	25
2. Dos oposiciones fundamentales	26
3. Los Estudios de la Memoria y las dimensiones de ésta.....	37
4. La literatura como ‘medium’ privilegiado de la memoria cultural	61
5. El papel de la ficción en la literatura y en el discurso de la memoria	65
6. Teoría de la mimesis: creación de modelos del pasado.....	72
7. Conclusiones	76
Capítulo 2: Memoria, narración e identidad	81
1. Introducción	81
2. Intersección memoria-narración: conceptos clave	82
3. La percepción de la alteridad a través de las imágenes culturales.....	93
4. Memoria, narración... e identidad.....	99
5. Herramientas para el análisis.....	102
 SEGUNDA PARTE – <i>JEAN-CHRISTOPHE</i>, NOVELA EUROPEA	 109
Capítulo 1: <i>Jean-Christophe</i> en el contexto de la Europa de los Estados-nación ..	113
1. Romain Rolland, autor europeo.....	113
2. <i>Jean-Christophe</i> , novela con vocación europea.....	125
Capítulo 2: La omnipresencia de la memoria en <i>Jean-Christophe</i>	129
1. Introducción: estructura de la novela. Segmentos narrativos fundamentales.....	129
2. Interacción entre memoria y literatura en <i>Jean-Christophe</i> (I): la memoria de la literatura	142

2.1.	La memoria <i>de</i> la literatura: “la literatura se recuerda a sí misma”	142
2.2.	La memoria <i>de</i> la literatura: “la literatura es recordada por instancias exteriores”	143
3.	Interacción entre memoria y literatura en <i>Jean-Christophe</i> (II): la memoria <i>en</i> la literatura	170
3.1.	Fenómenos de la memoria presentes en <i>Jean-Christophe</i>	171
3.2.	Las dimensiones de la memoria cultural	196
Capítulo 3: ‘Le même et l’autre’. La retórica de la memoria colectiva: identidad y alteridad en <i>Jean-Christophe</i>		211
1.	Introducción	212
2.	‘Le même et l’autre’. Definición de las variables implicadas	213
3.	‘Le même et l’autre’. Identidad y alteridad (I): imágenes culturales y solipsismo cognitivo.....	214
4.	‘Le même et l’autre’. Identidad y alteridad (II): ‘incipit vita nuova’	221
5.	‘Le même et l’autre’. Otros personajes y arquetipos.....	229
6.	Conclusiones	242
Capítulo 4: <i>Jean-Christophe</i> y el río del conocimiento		245
1.	<i>Jean-Christophe</i> y ‘la traversée nécessaire’	245
2.	<i>Jean-Christophe</i> y la memoria	247
3.	<i>Jean-Christophe</i> , obra catedral.....	250
Capítulo 5: El sueño europeo de Romain Rolland		253
1.	Visión rollandiana de Europa	253
2.	Rolland y la revolución: la lucha de Behemot contra Leviatán.....	268
3.	Un Libro para Europa.....	294
4.	<i>Jean-Christophe</i> y la identidad europea	300
5.	<i>Jean-Christophe</i> : refiguración textual. Algunas consideraciones finales sobre la recepción del texto en Europa	306
CONCLUSIONES		327
BIBLIOGRAFÍA		343
ANEXOS		365
Anexo 1: Reseñas y artículos utilizados para el nivel de refiguración textual.....		367
Anexo 2: Resumen en francés para la obtención de la mención europea		413
Anexo 3: Resumen en inglés.....		435
Anexo 4: Resumen en castellano		441

TABLAS E ILUSTRACIONES

TABLAS

1.	Tesis doctorales sobre Rolland y años de publicación	17
2.	Contenido de las Tesis doctorales sobre Rolland y años de publicación	18
3.	Dimensiones de la memoria	55
4.	Modos retóricos de la memoria y sus funciones	92
5.	Volúmenes de <i>Jean-Christophe</i> y fechas de composición de los mismos	131
6.	Personajes y macrosegmentos narrativos principales en <i>Jean-Christophe</i>	133-142
7.	Imágenes de Alemania y Francia: situación de solipsismo cognitivo	217-220
8.	Imágenes de Alemania y Francia: ‘incipit vita nuova’	225-228
9.	Personajes e intensidad de su evolución cognitiva.....	230
10.	<i>Jean-Christophe</i> y <i>La Stampa</i>	308-310
11.	Interpretación de los artículos seleccionados	311-325
12.	Manifestaciones del recuerdo y el olvido de Rolland en <i>La Stampa</i>	325
13.	<i>Jean-Christophe</i> y <i>La Stampa</i> (Anexo 1).....	367

ILUSTRACIONES

1.	Dimensiones de la memoria cultural	57
2.	Interacción en la memoria cultural entre nivel individual y colectivo	58
3.	Niveles de mimesis para Paul Ricœur	77
4.	Interacción entre los niveles de mimesis	78
5.	Concatenación de diferentes ciclos miméticos.....	78
6.	Modelo teórico para el análisis.....	103
7.	Niveles de prefiguración y configuración textual	105
8.	Evolución de la triada conocimiento-ética-estética.....	147
9.	Dimensiones de la memoria cultural	197
10.	Interacción en la memoria cultural entre nivel individual y colectivo	208
11.	Interacción entre nivel individual y colectivo con poder político fuerte	209
12.	‘Le même et l’autre’: relación de las variables implicadas	213
13.	Modèle théorique pour l’analyse (Anexo 2).....	419

INTRODUCCIÓN

1. INTRODUCCIÓN, OBJETIVOS E HIPÓTESIS DE TRABAJO

Desde hace unos años, Europa se encuentra sumida en una profunda crisis de identidad sin precedentes que podría poner en peligro la continuidad del proyecto de construcción europea iniciado después de la Segunda Guerra Mundial. Dicha crisis no se debe exclusivamente a los problemas económicos que desde 2008 afectan al viejo continente, tal y como demuestra el hecho de que en 2005 los países de la Unión fueran incapaces de aprobar el proyecto de una Constitución europea. Para superar una situación como esta, Europa necesita echar la mirada atrás. Sólo así será capaz de comprenderse en el presente y proyectarse hacia el futuro.

Nuestra mirada se fijará en el lapso de tiempo comprendido entre 1870 y 1914, que historiadores como Enzo Traverso denominan periodo de entreguerras. Dicho periodo está marcado por dos acontecimientos fundamentales: la batalla de Sedán, que trajo consigo un recrudecimiento sin precedentes del enfrentamiento secular entre Francia y Alemania, y el estallido de la ‘Grande Guerre’, con el que se abren más de treinta años de conflicto bélico de los que Europa saldrá profundamente transformada. El verdadero punto de inflexión en la historia contemporánea del continente es pues 1914 y no 1945, ya que es en 1914 cuando Europa se dispone realmente a dejar atrás lo que Stefan Zweig denomina ‘el mundo de ayer’. Por eso, los años transcurridos entre 1870 y 1914 pueden ser considerados como fundacionales para el proyecto de construcción europea, todavía en curso hoy en día.

Para analizar la situación de Europa en la época de entreguerras, disponemos de un abanico inmenso de fuentes documentales procedentes de disciplinas de diversa índole, entre ellas, textos filosóficos, periodísticos o manuales de historia, por citar algunas. Sin embargo, tal y como veremos más adelante, la literatura es capaz de describir la realidad con más precisión incluso que la propia Historia, y lo consigue, de forma paradójica, por medio de la ficción. Por eso -y porque este trabajo se enmarca dentro del ámbito de los Estudios Literarios-, desarrollaré mi estudio en el campo de la literatura, centrándome fundamentalmente en un autor, Romain Rolland, y una obra, *Jean-Christophe*, publicada entre 1904 y 1912. La elección de Romain Rolland viene motivada por la vocación marcadamente europeísta del que fue Premio Nobel de

Literatura en 1916. A menudo, Rolland se lamentaba de que hasta entonces muy pocos se habían atrevido a escribir libros con vocación europea. En efecto, en un contexto tan particular como el de la primera década del siglo XX, en el que Europa aparece configurada como una constelación de Estados-nación, resulta casi impensable hablar de obras literarias supranacionales, y mucho menos de textos escritos con la ambición de convertirse en obras europeas. Es el caso, sin embargo, de *Jean-Christophe*.

La denominación ‘libro europeo’ es especialmente controvertida, puesto que resulta muy complejo decidir si la idea de Europa es un constructo y si existe siquiera una identidad europea. Abordaremos este tema en el último bloque del trabajo, pero antes de hacerlo, veremos hasta qué punto con *Jean-Christophe* Rolland se sitúa en la línea del filósofo e historiador Ernest Renan, para quien la Europa de los Estados-nación debe dar paso a una Europa de pueblos decididos a avanzar unidos, insistiendo más en lo que los une que en lo que los separa. La reconciliación entre ‘lo francés y lo alemán’, sin embargo, sin la cual cualquier convivencia pacífica entre las naciones europeas habría resultado imposible, parece una quimera en una época en la que el belicismo de Potsdam y la frivolidad de la Troisième République se empeñan en presentar ‘Kultur’ y ‘civilisation’ como realidades antagónicas y excluyentes.

Para Rolland, Europa debe dejar de ser una constelación de Estados-nación para convertirse en una especie de Patria única en la que todos los pueblos puedan caminar de la mano. Y pese a que a principios del siglo XX su visión de Europa pareciera utópica, la historia parece haberle dado la razón, ya que el 25 de marzo de 1957, con la firma de los Tratados de Roma por parte de la República Federal de Alemania, Francia, Italia, Bélgica, Holanda y Luxemburgo, comienza un proceso de construcción europea con el que, de forma progresiva, irán debilitándose las fronteras nacionales.

Rolland fallece en diciembre de 1944 sin poder ser testigo directo de los primeros pasos del proyecto europeo. Sin embargo, probablemente no habría visto con buenos ojos la manera en que se ha ido llevando a cabo dicho proyecto, promovido fundamentalmente por intereses económicos. Durante toda su vida, Rolland luchó por la creación de una red de intelectuales capaces de liderar el proceso de unión de las naciones del continente. Para él, tal y como veremos a lo largo de este trabajo, la construcción europea debía realizarse desde el ámbito del pensamiento y la cultura, quedando en un segundo plano las motivaciones puramente económicas.

2. ELECCIÓN DEL MARCO TEÓRICO PARA EL ANÁLISIS

El interés extraordinario que desde hace unos años suscita el pasado explica el desarrollo sin precedentes experimentado en las últimas décadas por los Estudios de la Memoria ('Memory Studies'). Dicho desarrollo se ve impulsado en un primer momento con la publicación entre 1984 y 1992 de la obra monumental *Les lieux de mémoire* de Pierre Nora, seguida en la década de los noventa por los trabajos del egiptólogo alemán Jan Assmann.

Pero ¿por qué fijarnos en ellos si, a fin de cuentas, otras disciplinas como la Historia podrían permitirnos igualmente llevar a cabo una revisión del pasado europeo? ¿Por qué optar por los Estudios de la Memoria en una Tesis que se sitúa en el ámbito de la literatura? Las razones son numerosas.

En primer lugar, porque, tal y como veremos en la primera parte del trabajo, existe una relación muy estrecha entre identidad y memoria. En efecto, una colectividad no puede referirse a su identidad sin llevar a cabo una revisión de su propio pasado.

En segundo lugar, porque la literatura ocupa un lugar privilegiado dentro de los Estudios de la Memoria. Veremos por qué.

En tercer lugar, porque mientras que otras disciplinas como la Historia se proponen hacer una lectura objetiva del pasado, lo cual como es sabido resulta imposible, los Estudios de la Memoria parten de la base de que cualquier revisión de lo vivido implica siempre una reconstrucción determinada por el momento presente. Así lo indica Astrid Erll cuando dice: "Memories are not objective images of past perceptions, even less of a past reality. They are subjective, highly selective reconstructions, dependent on the situation in which they are recalled" (Erll 2011, 8).

La cuarta razón por la que se ha optado por elegir los Estudios de la Memoria como marco teórico del presente trabajo es su carácter interdisciplinar. Esto es así porque dichos estudios han desarrollado un nuevo concepto, el de 'memoria cultural', aplicable a las diferentes disciplinas implicadas en los procesos de revisión del pasado. En efecto, las unidades de estudio de cada una de esas disciplinas constituyen elementos simbólicos (en el sentido de Pierre Bourdieu) de la memoria cultural. Es el caso también de la obra literaria. Uno de los objetivos aquí es precisamente hacer de *Jean-Christophe* una referencia de la memoria cultural europea.

La quinta razón que me ha llevado a elegir los Estudios de la Memoria como marco teórico es su carácter transnacional. Ya he señalado la importancia que Romain

Rolland confiere a la superación del modelo decimonónico de la Europa de los Estados-nación. Resultaría poco acertado pues abordar el estudio de sus obras desde la perspectiva de las literaturas nacionales. El concepto de literaturas nacionales nace en el siglo XIX, cuando cada una de las potencias europeas se propone reafirmar su independencia insistiendo en todo aquello que constituye un hecho diferencial con respecto al resto de las naciones. La efervescencia de los nacionalismos se traduce en “una concepción tradicional de la literatura [que] se asienta en las bases ideológicas de la fragmentación de las diferentes nacionalidades”¹. Para Rolland, sin embargo, las naciones europeas deben aspirar a la unión y no a la fragmentación. Para ello, es necesario insistir en la necesidad de transgredir las fronteras que las separan.

En sexto lugar, porque a diferencia de la Historia, los Estudios de la Memoria prestan atención no sólo al recuerdo, sino también al olvido. Esto es fundamental, ya que, para entender la identidad de una colectividad dada, aquello que se relega al olvido puede resultar mucho más significativo que aquello que es recordado.

Por otro lado, Rolland simboliza perfectamente en su persona esta simbiosis entre recuerdo y olvido. En efecto, después de manifestarse a favor de la necesaria reconciliación entre Francia y Alemania, el autor francés es condenado al olvido por sus compatriotas, que lo acusan de traicionar los valores de la ‘Grande Nation’ con la publicación de textos como *Au-dessus de la mêlée*. ‘Outre-Rhin’, sin embargo, sus obras son acogidas con especial interés. En 1916, además, Rolland es galardonado con el premio Nobel de Literatura. También en la URSS, el creador de *Jean-Christophe* se convertirá en un autor de referencia.

*

Como he dicho más arriba, el objetivo nuclear de esta Tesis es demostrar que *Jean-Christophe* forma parte de la memoria cultural de Europa y que, por lo tanto, constituye una referencia fundamental para la identidad europea. Decimos que se trata

¹ LEETHI: *Literaturas españolas y europeas: del texto al hipermedia*. “Lexias: Naciones”. [En línea] http://www.ucm.es/info/leethi/2_lexias/lex_nac.php (Página consultada en marzo de 2012).

de una obra europea, porque con ella el autor aspira a transgredir las fronteras que separan las diferentes naciones del viejo continente.

En los años previos al estallido de la ‘Grande Guerre’, el enfrentamiento secular entre Francia y Alemania constituye el principal escollo para conseguir la reconciliación de las naciones europeas. Rolland aspira a contribuir a la consecución de dicha reconciliación desde el ámbito de la creación literaria. Para ello, propone el establecimiento de miradas cruzadas entre las dos naciones. Christophe, incapaz de identificarse de forma exclusiva con ninguna de ellas, se siente en ambas como un ‘étrange étranger’². Sólo cuando supera el solipsismo y alcanza el conocimiento verdadero, Christophe deja de sentirse como tal. Analizaremos en este trabajo cómo se produce en la novela dicha evolución y determinaremos en qué consiste para Rolland el conocimiento verdadero.

*

Puesto que una reconciliación efectiva entre Francia y Alemania pasaba necesariamente por la superación de los prejuicios que enturbiaban las relaciones entre ambas naciones, estudiaré las imágenes culturales con las que, en el texto, franceses y alemanes perciben al otro. Pero la desagradable sensación de no pertenecer a ningún lugar acompañará a Christophe también en Suiza e Italia. Por eso, extenderemos el ámbito de las miradas cruzadas a estos dos países, tal y como se hace en el texto.

Para conseguirlo, buscaré en los estudios imagológicos las herramientas necesarias, centrándome fundamentalmente en los trabajos realizados por Jean-Marc Moura y Daniel-Henri Pageaux. Pero, ¿por qué la imagología? Porque, tal y como veremos al final del bloque teórico, existe un estrecho vínculo entre ella y los Estudios de la Memoria. Además, se trata de una teoría extremadamente útil en el campo de la literatura comparada.

² La expresión ‘étrange étranger’ con la que definimos a Christophe fue utilizada por Jean-Marc Moura en la conferencia de clausura del Coloquio Internacional APEF-APFUE-SHF sobre *L'étranger*, celebrado en la Universidad del Algarve en noviembre de 2011. Me parece especialmente acertada, ya que reúne las dos traducciones posibles al castellano del término ‘étranger’, la de ‘extranjero’ y la de ‘extraño’.

La imagología se propone estudiar el conjunto de imágenes o imagotipos que una colectividad determinada tiene de otra. Y es principalmente en el campo literario donde la imagología encuentra muchos de esos imagotipos, aunque no todos.

La vertiente imagológica se apoya sobre una serie de postulados. En primer lugar, reconoce que existe una relación necesaria entre el análisis histórico y el análisis literario, ya que en muchas ocasiones los imagotipos surgen a partir de un hecho histórico concreto. Sin embargo, no podemos pasar por alto que la imagen literaria y cultural del otro no coincide necesariamente con las realidades políticas, históricas y culturales del momento, aunque siempre se encuentre en estrecha relación con una situación cultural históricamente determinada.

En segundo lugar, subraya que sólo algunas de las imágenes que conforman la representación literaria del extranjero están llamadas a perdurar en el tiempo, convirtiéndose incluso en clichés o estereotipos. Dichos estereotipos tienden a simplificar, con un stock bastante limitado de imágenes elementales y de palabras clave, la cultura propia de ese 'otro' extraño.

En tercer lugar, recuerda que estas imágenes estereotipadas no se encuentran exclusivamente en el campo literario, ya que afectan igualmente a otros campos culturales (el arte, la economía...). Por eso, la vertiente imagológica ofrece una ventaja adicional que no encontramos en los estudios comparatistas tradicionales, ya que, mientras que la literatura comparada tiene como objetivo, entre otros, estudiar la presencia del extranjero en una obra literaria, la imagología se beneficia además de las aportaciones metodológicas de otros campos culturales como la Historia, adquiriendo así una naturaleza interdisciplinar.

Vemos pues que el interés de la imagología literaria reside fundamentalmente en que este tipo de estudios, anclados en el antiguo ámbito del comparatismo, permite traspasar las fronteras que separan lo literario de lo paraliterario, abriéndose al análisis de cuestionamientos históricos, sociológicos e incluso antropológicos. En este sentido, tanto la imagología como los Estudios de la Memoria me permiten dotar al presente trabajo de un carácter interdisciplinar.

3. ESTRUCTURA DEL TRABAJO

La Tesis estará dividida en dos grandes partes. En la primera, reuniré toda una serie de herramientas teóricas y metodológicas de las que me serviré más tarde para analizar la obra. Dicho análisis tendrá lugar en la segunda parte del trabajo.

Comenzaré pues presentando el marco teórico en el que se enmarca la Tesis, a saber los Estudios de la Memoria y la imagología. En el primer capítulo, realizaré un breve recorrido histórico por los trabajos publicados en el ámbito de los ‘Memory Studies’ desde principios del siglo XX hasta nuestros días: este repaso diacrónico me permitirá introducir conceptos clave, como las duplas memoria-Historia y recuerdo-olvido. También fundamental para el análisis es el concepto de ‘memoria cultural’. Veremos además por qué la literatura debe ser considerada como ‘medium’ privilegiado de la memoria cultural. Por último, describiré brevemente la teoría de la mimesis de Paul Ricœur para poner de manifiesto la manera en que la literatura es capaz de crear discursos del pasado.

En el segundo capítulo, estudiaré la forma según la cual tiene lugar la intersección entre memoria, narración e identidad. Para ello, me fijaré en los cuatro modos retóricos que según Astrid Erll están presentes en cualquier texto narrativo, a saber comunicativo, cultural, reflexivo y antagónico. Comprobaremos cuál de ellos predomina en las obras en las que de forma más clara se produce una intersección entre narración y memoria. Veremos además que el estudio del modo antagónico implica considerar la presencia de discursos contrarios a los oficiales. Para ello, resulta pertinente analizar la manera en que es percibida la alteridad en los textos. Es aquí donde conectan los Estudios de la Memoria con la imagología.

Concluiré el bloque teórico con un apartado titulado ‘herramientas para el análisis’. El objetivo del mismo es reunir e interrelacionar los conceptos y teorías presentados en la primera parte y anunciar la forma como serán aplicados al análisis de la novela. Queda claro así que los capítulos del bloque teórico no nacen con el objetivo de llevar a cabo una exposición enciclopédica de trabajos ya publicados -trabajos a los que, por otra parte, el lector podría acceder de forma independiente-, sino que responden a una necesidad concreta: la elaboración de un método de trabajo que nos permita analizar *Jean-Christophe* y demostrar que constituye una referencia fundamental para la identidad europea.

Comenzaré la segunda parte de la Tesis con la presentación de Romain Rolland como autor europeo. A continuación, abordaré el estudio de los niveles de prefiguración y configuración textual, que son los dos estadios iniciales por los que, según Ricœur, pasa toda obra literaria. Abordaré el tercer estadio, el de la refiguración textual, en el último capítulo del bloque, ya que sólo así podremos decidir si se trata de un texto cultural de la memoria europea. Por último, expondré las conclusiones finales a las que conducirá mi trabajo.

4. ESTADO DE LA CUESTIÓN

En su página web³, la *Association Romain Rolland* recoge todos los trabajos de investigación que se han publicado hasta la fecha sobre la vida y obra del autor. También encontramos una amplia lista de ‘Mémoires’ y ‘Thèses’ realizadas durante su vida y después de su muerte. Sólo una de ellas fue defendida antes de 1944⁴: tiene como título *La psychologie des peuples allemand et juif dans les romans de Romain Rolland* y fue defendida en 1931 en la Universidad de Toulouse. La más reciente de la que se tiene registro en esta página data de 2013, realizada en la Universidad Marc-Bloch de Estrasburgo y publicada con el título: *La croissance et le désir créateur dans les œuvres de Romain Rolland, D. H. Lawrence, Hermann Hesse et André Gide*.

Las más de cincuenta Tesis doctorales publicadas entre 1931 y 2013 sobre el autor de *Jean-Christophe* ponen de manifiesto hasta qué punto su figura y obra no han dejado de despertar un especial interés en el mundo de la academia. Sin embargo, de forma paradójica, Rolland ha sido olvidado y/o ignorado por amplios sectores de la crítica durante muchos años, tal y como comprobaremos en la última parte de esta Tesis.

Resulta interesante detenernos en los años de publicación de las 56 Tesis de las que se tiene constancia en la página web de la asociación:

³ ASSOCIATION ROMAIN ROLLAND. [En línea] <http://www.association-romainrolland.org> (página consultada de forma regular entre 2011 y 2015).

⁴ Recordemos que Romain Rolland nace el 29 de enero de 1866 y muere el 30 de diciembre de 1944.

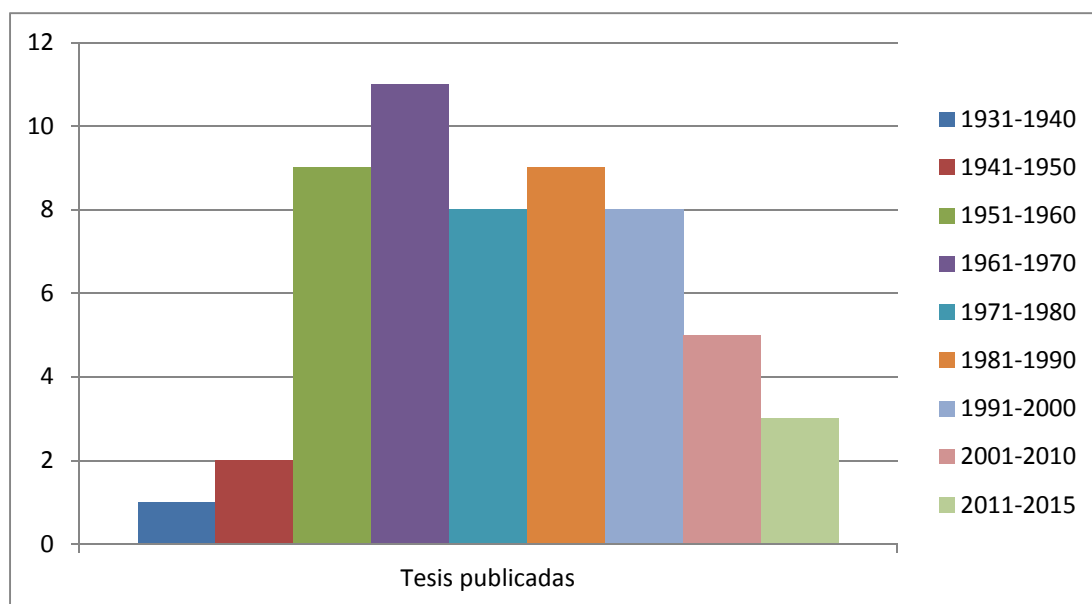


Tabla 1: Tesis doctorales sobre Rolland y años de publicación⁵

Como vemos, sólo a partir de los años cincuenta se multiplicarán los trabajos de Tesis sobre Rolland y su obra, siendo la década de los 60 la más prolífica de todas con 11 trabajos publicados⁶. Resulta llamativa la caída en el número de Tesis a partir del cambio de siglo.

En lo que se refiere al contenido, más de la mitad de las Tesis publicadas, 31, se centran en la vida y pensamiento del autor: incluyo en este grupo los trabajos en los que son analizadas las cartas que Rolland intercambió con intelectuales de todo el mundo. El resto de los trabajos, 25, se centran en su obra literaria, tanto narrativa como teatral. En el siguiente esquema se recogen estos datos, ordenados según los años de publicación:

⁵ Los datos para las tablas 1 y 2 han sido extraídos de la página web de la *Association Romain Rolland* referenciada más arriba, en concreto a partir del enlace [En línea] <http://association-romainrolland.org/theses.htm>.

⁶ No olvidemos que en 1966 se cumple el primer centenario del nacimiento del autor.

	<i>Sobre su vida y pensamiento</i>	<i>Sobre su obra literaria</i>
1931-1940	0	1
1941-1950	2	0
1951-1960	7	2
1961-1970	5	6
1971-1980	4	4
1981-1990	4	5
1991-2000	5	3
2001-2010	3	2
2011-2015	1	2
TOTAL	31	25

Tabla 2: contenido de las Tesis doctorales sobre Rolland y años de publicación

Especialmente relevante para esta Tesis es el hecho siguiente: de los 56 trabajos de la lista, sólo en 8 *Jean-Christophe* constituye el núcleo de la investigación. Y digo ‘sólo’ porque no hay que olvidar que *Jean-Christophe*, texto por el que le fue concedido el Premio Nobel de Literatura, es la obra más importante escrita por Rolland. Estos son los títulos de esas ocho Tesis:

1960 – WATSON, G.: *Romain Rolland et le sens de l’humanité d’après “Jean-Christophe”*. Université de Paris.

1969 – DUCHATELET, B.: *Un épisode de “Jean-Christophe” de Romain Rolland: “Antoinette”. Étude de genèse et de création littéraire, avec une édition critique*. Université de Paris IV. Doctorat d’Université.

- *Les débuts de “Jean-Christophe” (1886-1906), étude de genèse*. Université de Paris VII. Doctorat d’État.

1971 – RICARD, F.: *Le décor dans “Jean-Christophe” de Romain Rolland*. Université d’Aix-Marseille I.

1977 – HÜLLE-KEEDING, M.: *Romain Rolland visionnâres Beethovenbild im “Jean-Christophe”*. Universität Tübingen.

1979 – REINHARDT, M.: *Aux sources de “Jean-Christophe” de Romain Rolland: l’œuvre nourrie par le moi de l’auteur et son expérience vécue*. Université de Lyon II.

- 1987 – SMITH, J.C.: *Freedom and liberation in “Jean-Christophe”*. A study in the imagination of Romain Rolland. University of Oxford.
- 1993 – BURLLOT, S.: *Les aspects romantiques de “Jean-Christophe”*. Université de Brest.
- 2005 – HAROUX, M.: *Romain Rolland et les itinéraires de formation dans “Jean-Christophe”: le cheminement d’une œuvre fleuve*. Université Lille III.

En lo que respecta a la bibliografía publicada hasta la fecha sobre la vida y obra de Rolland, se puede constatar que la inmensa mayoría de las publicaciones se centran en el estudio del pensamiento y la trayectoria vital del autor desde un punto de vista historicista, considerando su obra literaria sólo a partir de su gestación. En este sentido, la obra epistolar del autor, fiel reflejo de sus ideas políticas, ha sido durante mucho tiempo un centro de interés mayor. Sin embargo, resulta más difícil encontrar publicaciones en las que se lleve a cabo un análisis literario de la producción narrativa y teatral de Rolland, y las pocas que existen, se centran casi de forma exclusiva en los recursos formales y retóricos presentes en los textos, dejando de lado cualquier consideración sobre el contexto histórico y cultural en el que fueron escritas. Se echa de menos, pues, un estudio completo y exhaustivo capaz de aunar ambas tendencias.

El objetivo de esta Tesis es pues colmar esa carencia, ofreciendo un análisis literario de *Jean-Christophe* -su obra más importante- sin perder de vista el pensamiento político y la trayectoria vital del autor. Pero además, propongo un análisis de la obra hasta ahora inédito, ya que nunca antes se había considerado esta novela desde la perspectiva de los Estudios de la Memoria. A lo largo de este trabajo se demostrará hasta qué punto es pertinente y necesario un análisis de estas características.

PRIMERA PARTE

Aspectos teóricos y metodológicos de la
investigación: herramientas para el análisis

“Qui ritroviamo qualcosa della noncuranza dei russi nei confronti delle differenze di rango per cui in Russia il principe e il contadino si somigliano. È bellissimo poterli contemplare, come abbiamo fatto noi, subito dopo gli oggetti antichi e i costumi esposti nella sala d’armi del palazzo. Risuscita un mondo intero ed è come se ci fossimo vissuti noi stessi.”⁷⁸

Lou Andreas-Salomé, *In Russia con Rainer* (Salomé 1994, 12)

“J’imagine qu’il y aura quantité de témoignages... Ils vaudront ce que vaudra le regard du témoin, son acuité, sa perspicacité... Et puis il y aura des documents... Plus tard, les historiens recueilleront, rassembleront, analyseront les uns et les autres: ils en feront des ouvrages savants... Tout y sera dit, consigné... Tout y sera vrai... sauf qu’il manquera l’essentielle vérité, à laquelle aucune reconstruction historique ne pourra jamais atteindre, pour parfaite et omnicompréhensive qu’elle soit... [...] L’autre genre de compréhension, la vérité essentielle de l’expérience, n’est pas transmissible... Ou plutôt, elle ne l’est que par l’écriture littéraire... [...] Par l’artifice de l’œuvre d’art, bien sûr!”

Jorge Semprún, *L’écriture ou la vie* (Semprún 1994, 167)

“Wer nur erlebt, reim- und gedankenlos, ist in Gefahr, den Verstand zu verlieren [...]. Wer mitfühlen, mitdenken will, braucht Deutungen des Geschehens. Das Geschehen allein genügt nicht.”⁹

Ruth Klüger, *weiter leben* (Klüger 2012, 128)

⁷ En este trabajo se traducirán todas las citas que no estén en inglés o francés.

⁸ “Aquí encontramos un ejemplo de la falta de cuidado que muestran los rusos con respecto a las diferencias de rango, algo que hace que en Rusia el príncipe y el campesino se parezcan. Es hermoso poder contemplarlos fijándose simplemente en los objetos antiguos y los trajes expuestos en la sala de armas del palacio. Surge ante nuestros ojos un mundo entero y es como si hubiéramos vivido en él nosotros mismos” (La traducción es mía).

⁹ “Quien vive renunciando a la poesía y a la reflexión, corre el riesgo de perder el entendimiento (...). Quien se propone simpatizar y sentir por los demás, necesita interpretaciones de lo sucedido. Los acontecimientos en bruto no son suficientes” (La traducción es mía).

Capítulo 1

CONSIDERACIONES TEÓRICAS PREVIAS

1. INTRODUCCIÓN

Son muchas las obras literarias en las que la memoria aparece como núcleo temático fundamental. El ejemplo más paradigmático es quizá *À la Recherche du Temps perdu*, de Marcel Proust. También en textos como *Les mots*, de Jean-Paul Sartre, *Arc de Triomphe*, de Erich Maria Remarque, *Dora Bruder*, *Voyage de noces* o *Café de la jeunesse perdue*, de Patrick Modiano, *Les gommages* de Alain Robbe-Grillet o *La modification* de Michel Butor, la memoria -y su correlato, el olvido- constituyen la piedra angular. En todos estos casos, asistimos a una especie de irrupción de la memoria en el seno de la obra literaria. Hablaremos entonces de la memoria en la literatura¹⁰.

Ahora bien, ¿qué ocurre si invertimos los términos? ¿Y si en lugar de hablar de memoria en la literatura habláramos de literatura en la memoria? Dicho de otro modo, ¿qué lugar ocupa la literatura en el discurso de la memoria? Sin duda, este nuevo planteamiento nos obliga a responder a toda una serie de preguntas: memoria, sí, pero ¿qué memoria? ¿Memoria individual o colectiva? Y ¿por qué no Historia? ¿Acaso la Historia no ha gozado durante mucho tiempo del privilegio de ser casi la única fuente legítima en el proceso de revisión del pasado? ¿Deben la memoria y la Historia ir de la mano o acaso están condenadas a seguir caminos separados? Por otro lado, ¿cuáles son

¹⁰ Sobre la distinción entre ‘memoria en la literatura’, ‘memoria de la literatura’ y ‘literatura como soporte de la memoria’ volveremos más adelante.

las fuentes documentales a partir de las cuales se construye el discurso historiográfico? ¿Y el de la memoria? ¿Es necesaria la literatura para llevar a cabo una revisión del pasado? ¿Qué papel desempeña la literatura en el ámbito de la memoria y en el de la Historia? Y suponiendo que desempeñe alguno, ¿qué condiciones debe cumplir una obra literaria para poder ser considerada como fuente documental en cada uno de esos discursos? ¿Se puede afirmar que la literatura es un medio privilegiado de la memoria de una colectividad?

A estas y otras muchas preguntas pretendo dar respuesta a lo largo de este trabajo. En primer lugar, presentaré los Estudios de la Memoria, haciendo especial hincapié en la relación que éstos mantienen con la Historia. Puesto que los Estudios de la Memoria constituyen una disciplina relativamente nueva dentro del ámbito de las Humanidades, considero necesario presentar una serie de presupuestos teóricos en los que se basan. En segundo lugar, haré un recorrido histórico de los mismos, prestando especial atención a los trabajos de Jan Assmann, Aleida Assmann, Astrid Erll y Ann Rigney. En tercer lugar, demostraré por qué la literatura constituye un ‘medium’ privilegiado de lo que denominaremos ‘memoria cultural’. Para concluir, describiré la forma en que la literatura es capaz de crear modelos del pasado¹¹.

2. DOS OPOSICIONES FUNDAMENTALES

Numerosos historiadores e investigadores del ámbito de los Estudios de la Memoria coinciden en considerar el siglo XIX como el de la historiografía y el siglo XX como el de la memoria. A lo cual cabría responder con la siguiente pregunta: ¿qué historiografía y, sobre todo, qué memoria? En efecto, son muchos los trabajos que se han escrito con el objetivo de dar respuesta a este tipo de cuestiones.

A continuación, analizaremos dos parejas de términos que a menudo aparecen enfrentados: memoria vs. Historia, por un lado, recuerdo vs. olvido, por otro. Como

¹¹ Nota importante: como ya se indicó en la introducción, todos los elementos teóricos que presento a continuación serán aplicados directa o indirectamente en el análisis posterior. Por eso, no se trata de una mera recopilación de datos, sino de la exposición de una serie de conceptos a partir de los cuales obtendré las herramientas necesarias para el análisis del corpus.

veremos inmediatamente, la relación entre los mismos no es de oposición excluyente, pese a lo que pudiera parecer en un principio.

Memoria e Historia¹²

Consideremos en primer lugar la pareja de términos memoria e Historia. Es después de las dos guerras mundiales, pero sobre todo del Holocausto cuando, ante la falta de fuentes documentales, resulta necesario recurrir al testimonio de los supervivientes para construir un discurso sobre el pasado. Ann Rigney (2005, 21-22) distingue tres limitaciones fundamentales en el proceso de rememoración del pasado: en efecto, la imposibilidad de recuperar determinados hechos puede deberse a que lo ocurrido no llega a ser registrado en ningún tipo de archivo o bien a que, tal y como sucede en el caso de los episodios traumáticos, las víctimas de los hechos decidieron optar por el olvido o, al menos, por un recuerdo sesgado de éstos. Asimismo, la escasez de medios para la rememoración puede obstaculizar de forma considerable cualquier revisión del pasado.

Es en estas circunstancias como la memoria, entendida de momento como el testimonio de aquellos que han vivido determinados acontecimientos, consigue adentrarse en el taller de trabajo del historiador. Por primera vez, las historias personales de tantas y tantas ‘vies minuscules’ en las que, antes que Pierre Michon, se había fijado George Perec al escribir *Je me souviens*, consiguen hacerse un hueco en el discurso oficial de la Historia. Con la irrupción del testigo se produce además un desplazamiento de la mirada, ya que mientras que en el siglo XIX la atención del historiador estaba principalmente dirigida hacia la figura del héroe, en el siglo XX son las víctimas las que toman la palabra.

Enzo Traverso define la memoria como “les représentations collectives du passé telles qu’elles se forment dans le présent” (Traverso 2005, 14) y le atribuye la función de estructurar las identidades sociales “en les inscrivant dans une continuité historique et en leur donnant un sens, c’est-à-dire un contenu et une direction” (Traverso 2005, 14).

¹² Escribimos ‘Historia’ con mayúsculas de la misma manera que lo hacemos al referirnos a la otra disciplina objeto de nuestra reflexión, los ‘Estudios de la Memoria’. Además, de esta forma distinguiremos la ‘Historia’, referida a los grandes acontecimientos del pasado, de las ‘historias’ o testimonios de lo que Pierre Michon denomina ‘vies minuscules’.

Según esto, el discurso de la memoria es una construcción ‘a posteriori’ de determinados acontecimientos. Pero sabemos que el discurso historiográfico, además de subjetivo, es también un discurso construido desde el presente. Para Hegel, la historia posee dos dimensiones complementarias, una objetiva y otra subjetiva: los acontecimientos -‘res gestae’-, por un lado, y la narración de los mismos -‘historia rerum gestarum’-, por otro. Pese a ser en esta última donde de forma más clara se manifiesta la subjetividad del historiador, también la elección de los acontecimientos se rige por parámetros subjetivos. Entonces, ¿qué diferencia realmente la memoria de la Historia?

Según Traverso, la primera diferencia se encuentra en el hecho de que la Historia, pese a no poder alcanzar la objetividad absoluta, sigue las reglas fijas de un oficio, ya que pretende alcanzar el estatus de ciencia. Precisamente por eso, el historiador debe aspirar al universalismo y escuchar de forma crítica el testimonio de las víctimas: “La empatía unilateral hacia las víctimas puede anular la distancia crítica indispensable en un historiador, transformándolo en abogado de la memoria, que ‘compadece’ en lugar de analizar y comprender” (Traverso 2009, 12). Esto implica pues que para existir como campo del saber, la Historia debe liberarse de la memoria, “non pas en la rejetant, mais en la mettant à distance” (Traverso 2005, 21).

La memoria, por el contrario, es esencialmente subjetiva, porque su discurso emana exclusivamente de la lectura personal que el testigo hace de la experiencia vivida. En efecto, mientras que el discurso historiográfico aspira a ser homogéneo, “par son caractère subjectif, la mémoire n’est jamais figée; elle ressemble plutôt à un chantier ouvert, en transformation permanente” (Traverso 2005, 19). Además, “la mémoire est une construction, elle est toujours filtrée par des connaissances postérieurement acquises, par la réflexion qui suit l’événement, par d’autres expériences qui se superposent à la première et en modifient le souvenir” (Traverso 2005, 19). Por otro lado, cualquier testimonio se construye sobre recuerdos imprecisos invadidos por “des brumes d’oubli” (Semprún 1994, 42). Pero que sean imprecisos no significa que los relatos del pasado a los que dan lugar no sean auténticos y carezcan de referencialidad.

En este sentido, el discurso de la memoria no parte de la presunción de ser absolutamente verdadero. Es lo contrario de lo que sucedía en el ámbito de la Historia durante el siglo XIX. En la Europa de los Estados-nación, la Historia era siempre escrita por los vencedores y constituía el relato de los logros y hazañas de los héroes de la

nación. Por eso, en palabras de Benjamin: “Es ist niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein”¹³ (Benjamin 1991, 696). Especialmente importante era el papel que desempeñaba dicho discurso en cualquier revolución:

Die Geschichte ist Gegenstand einer Konstruktion, deren Ort nicht die homogene und leere Zeit sondern die von Jetztzeit erfüllte bildet. So war für Robespierre das antike Rom eine mit Jetztzeit geladene Vergangenheit, die er aus dem Kontinuum der Geschichte heraussprenge. Die französische Revolution verstand sich als ein wiedergekehrtes Rom. Sie zitierte das alte Rom genau so wie die Mode eine vergangene Tracht zitiert¹⁴ (Benjamin 1991, 701).

Por eso, en el siglo XIX, los gobernantes conseguían legitimar su poder político y configurar la identidad de la nación sirviéndose del discurso historiográfico. De esta manera, la Historia pasó a desempeñar el mismo papel que durante el Antiguo Régimen había tenido siempre la figura de Dios, de quien el rey decía ser representante en la tierra. En este contexto, la Historia equivale a lo que Aleida Assmann denomina, como veremos más adelante, ‘memoria política’.

Pero con el cambio de paradigma que se produce durante el siglo XX, el discurso de los testigos adquiere una importancia que nunca antes había tenido. Sin embargo, incluso en este nuevo contexto, debemos preguntarnos sobre la veracidad del testimonio. Para Jorge Semprún, ésta sólo es posible en el marco de la ficción narrativa:

Un doute me vient sur la possibilité de raconter. Non pas que l’expérience vécue soit indicible. Elle a été invivable, ce qui est tout autre chose, on le comprendra aisément. Autre chose qui ne concerne pas la forme d’un récit possible, mais sa substance. Non pas son articulation, mais sa densité. Ne parviendront à cette substance, à cette densité transparente que ceux qui sauront faire de leur témoignage un objet artistique, un espace de création. Ou de recreation. Seul

¹³ “No hay un solo documento de la cultura que no lo sea al mismo tiempo de la barbarie” (La traducción es mía).

¹⁴ “La Historia es el objeto de una construcción en la que el tiempo no es algo homogéneo y vacío sino que está impregnado por el presente. En este sentido, Roma fue para Robespierre un pasado cargado de presente que él mismo extrajo del ‘continuum’ de la Historia. La Revolución Francesa se entendió a sí misma como una nueva Roma, refiriéndose a la antigua de forma análoga a como la moda se refiere a un atuendo del pasado” (La traducción es mía).

l'artifice d'un récit maîtrisé parviendra à transmettre partiellement la vérité du témoignage. Mais ceci n'a rien d'exceptionnel. Il en arrive ainsi de toutes les grandes expériences historiques (Semprún 1994, 25-26).

Y la cuestión afecta no sólo al ámbito de la creación, sino también al de la recepción: "Mais peut-on tout entendre, tout imaginer? Le pourra-t-on? En auront-ils la patience, la passion, la compassion, la rigueur nécessaires?" (Semprún 1994, 26). Para Ann Rigney, la ficción narrativa y, en general, la obra de arte, consiguen transmitir más verdad que cualquier otro testimonio del pasado, y esto es así porque se trata de formas de representación móviles que pueden ser adaptadas en diferentes contextos:

In this context, it is interesting to consider specifically the role played by artistic media in crossing and helping to re-define the borders of imagined memory communities. By virtue of their aesthetic and fictional properties they are more 'mobile' and 'exportable' than other forms of representation, whether in translation or the original, and are certainly more mobile than actual memory sites such as Oradour (Rigney 2005, 25-26).

Una idea fundamental que se desprende de esto último es que la memoria surge en el momento de la recepción, no en el de la creación. En el capítulo dos veremos que efectivamente esto es así y que sólo para un grupo reducido de obras -el de las 'novelas de la memoria', si nos referimos al ámbito de la literatura- es posible establecer un vínculo con la memoria ya desde el momento de la creación. Pero antes de eso, todavía en este primer capítulo, debemos analizar el papel que la ficción literaria desempeña en el proceso de revisión del pasado y nos preguntaremos si la literatura constituye un 'medium' de expresión privilegiado para la memoria.

Otra diferencia entre memoria e Historia viene dada por el hecho de que esta última, a diferencia de la primera, no se propone participar en el proceso de construcción de la identidad:

Escribir libros de [H]istoria significa ofrecer la materia prima necesaria para un uso público del pasado. Aquélla no hace del historiador un guardián del patrimonio nacional -dejémosle esta ambición a otros- porque su intento consiste en interpretar el pasado, no en favorecer procesos de construcción identitaria o de reconciliación nacional (Traverso 2009, 24).

Traverso insiste por eso en la distancia crítica que cualquier historiador debe mantener con respecto a las fuentes analizadas, evitando identificarse, por ejemplo, con el testimonio de las víctimas. Más tarde, nos referiremos al papel que desempeña la memoria en el proceso de construcción de la identidad, aunque tendremos que esperar hasta los últimos capítulos de la Tesis para desarrollar este tema con más profundidad.

Existe una tercera diferencia fundamental entre memoria e Historia, a saber, la forma como desde ambas se afronta el olvido. Nos adentramos así en la segunda oposición de términos a la que hacíamos alusión más arriba.

Recuerdo y olvido

Qui veut se souvenir doit se confier à l'oubli, à ce risque qu'est l'oubli absolu et à ce beau hasard que devient alors le souvenir (Maurice Blanchot) [citado como paratexto por Jorge Semprún en *L'écriture ou la vie*] (Semprún 1994).

Memoria e Historia afrontan el olvido de forma diferente. Al menos, eso es lo que se desprende de las palabras de Walter Benjamin, para quien el cronista se propone recordarlo todo: “Der Chronist, welcher die Ereignisse hererzählt, ohne große und kleine zu unterscheiden, trägt damit der Wahrheit Rechnung, daß nichts was sich jemals ereignet hat, für die Geschichte verloren zu geben ist”¹⁵ (Benjamin 1991, 694)¹⁶. El discurso de la memoria, por el contrario, entendido como aquél en el que se enmarcan las historias secundarias -el de las ‘vies minuscules’- es heterogéneo y selectivo. Heterogéneo, porque constituye la narración personal de las experiencias vividas por cada uno de los individuos de una colectividad; selectivo, porque cada individuo recuerda lo que quiere y puede recordar. En este sentido se puede decir que el discurso de las historias secundarias nace como resultado del enfrentamiento dialéctico entre el recuerdo y el olvido.

De las palabras de Benjamin se desprende que el discurso historiográfico es homogéneo y unitario. Pero sabemos que esto no es así. Al menos desde que a

¹⁵ “El cronista, que cuenta los acontecimientos sin distinguir entre grandes y pequeños, asume como verdad que la Historia no puede dar por perdido nada de lo que haya sucedido alguna vez” (La traducción es mía).

¹⁶ “Über den Begriff der Geschichte” in Benjamin (1991).

principios del siglo XX entraran en crisis los paradigmas clásicos de la Historia. Como vimos más arriba, la experiencia de las dos guerras mundiales y del Holocausto obliga a la Historia a ir de la mano con la memoria. Al abrir las puertas al discurso heterogéneo y selectivo de esta última, el discurso historiográfico deja de ser homogéneo y unitario. A partir de ese momento, además, la Historia no deja de depender exclusivamente de sí misma y pasa a estar condicionada, de alguna manera, por la memoria. Pero sólo las memorias ‘fuertes’ son capaces de dirigir el trabajo del historiador en determinadas direcciones:

Puisque mémoire et [H]istoire ne sont pas séparées par des barrières insurmontables mais interagissent en permanence, il en découle une relation privilégiée entre les mémoires ‘fortes’ et l’écriture de l’[H]istoire. Plus la mémoire est forte -en termes de reconnaissance publique et institutionnelle-, plus le passé dont elle est vecteur devient susceptible d’être exploré et mis en histoire (Traverso 2005, 63).

En otras palabras, sólo aquello que es reconocido pública e institucionalmente como memoria fuerte será recordado por la colectividad, pasando a formar parte del capital simbólico con el que ésta construye su propia identidad¹⁷. En este sentido, dice Benjamin, “die Erinnerung stiftet die Kette der Tradition, welche das Geschehene von Geschlecht zu Geschlecht weiterleitet”¹⁸ (Benjamin 1991, 117). En resumen, son las memorias fuertes -y no la Historia- las que deciden el curso de la lucha dialéctica entre recuerdo y olvido.

Tal y como señala Egon Flaig, desde la Antigüedad, recuerdo y olvido han estado siempre en continuo diálogo en el seno de cualquier colectividad. En Roma, por ejemplo, mientras que determinados individuos eran elevados al rango de ‘exemplum’, otros, considerados como enemigos del Estado, eran condenados a soportar el peso de la ‘damnatio memoriae’. El ‘exemplum’, ligado siempre a un nombre y una fecha concretos, constituía el tratamiento ejemplar de un individuo concreto en una situación determinada: “eine vorbildhafte und nachahmbare Handlung eines konkreten

¹⁷ Sobre la noción que Pierre Bourdieu tiene del capital simbólico volveremos un poco más tarde, cuando hablemos de la creación de los cánones artísticos.

¹⁸ “la memoria crea la cadena de la tradición, que reenvía lo sucedido de generación en generación” (La traducción es mía).

Individuums in einer bestimmter Situation”¹⁹ (Flaig 1999, 62). La ‘damnatio memoriae’, por el contrario, suponía la generación de una especie de memoria maldita sobre la persona en cuestión. Como vemos, no es posible establecer equivalencias entre ‘exemplum’ y recuerdo, por un lado, y ‘damnatio memoriae’ y olvido, por otro, ya que recuerdo y olvido están presentes en ambos casos. En el caso de los ‘exempla’, sólo es recordada una pequeña parcela de la persona en cuestión, aquella considerada como significativa, quedando todo lo demás relegado al olvido. En el caso de la ‘damnatio memoriae’ sucede algo similar, sólo que la parcela recordada es denigrada en lugar de ser enaltecida: “Die ‘damnatio memoriae’ löschte das Andenken nicht, sondern semantisierte es negativ”²⁰ (Flaig 1999, 67).

El ‘exemplum’ y la ‘damnatio memoriae’ constituyen ejemplos muy claros de institucionalización del recuerdo. Al hablar de institucionalización del recuerdo, nos referimos a la forma como las instancias del poder deciden qué individuos y eventos deben ser recordados y cuáles deben caer en el olvido, o dicho de otra manera, qué elementos del pasado deben ser considerados como memorias fuertes. Para referirse a dicho fenómeno, tal y como veremos más adelante, Aleida Assmann introduce el término de ‘memoria política’ -‘politisches Gedächtnis’-. Para Assmann, dicha forma de la memoria es construida desde arriba y aceptada desde abajo, incluso cuando el pueblo es consciente de que se han omitido verdades cuyo reconocimiento sería intolerable en la sociedad a la que pertenecen.

La institucionalización del recuerdo y del olvido, dice Flaig, permite a una colectividad entenderse como tal y construir su propia identidad, cosa que sería imposible si del inabarcable repertorio de eventos susceptibles de ser recordados no se llevara a cabo una selección:

Jede Kultur, jede Gruppe muß aus der Unmasse von Geschehnissen, Sachverhalten und Namen einige wenige semantisch stark anreichern, sie

¹⁹ “una acción ejemplar e imitable de un individuo concreto en una situación determinada” (La traducción es mía).

²⁰ “La ‘damnatio memoriae’ no desencadenaba la memoria, sino que la impregnaba semánticamente de forma negativa” (La traducción es mía).

hervorheben aus allen anderen, um Referenzpunkte zu gewinnen, auf die sich alle Gruppenmitglieder beziehen²¹ (Flaig 1999, 93).

Y añade:

Erinnerte man sich an alles, hätte nichts mehr Bedeutung. Ohne Vergessen ist auf individueller Ebene Leben nicht möglich und auf kollektiver Ebene Kultur nicht machbar. Ausblendung und Absonderung von 'Unwichtigem' ist ebenso illegitim wie unvermeidlich²² (Flaig 1999, 93-94).

Pero, ¿por qué resulta más difícil definir e institucionalizar el olvido que el recuerdo? Porque cuando una colectividad decide olvidar algo, por insignificante que parezca ese algo, corre el riesgo de perder algún aspecto esencial de su propia identidad con el que podría comprenderse en el mundo:

Wir verlieren eine Unmenge von Vergangenheit, die schon in der damaligen Gegenwart verloren ging und nirgendwo Spuren hinterließ. Daher ist das aller kleinste Detail von nicht abschätzbarer potentieller Bedeutung. [...] Das kleinste Detail, das in der Überlieferung gerettet wurde, kann eines Tages dazu dienen, eine Konstruktion der Vergangenheit aufzubrechen, die einseitig war und daher letztlich unzutreffend. Aber es muß wenigstens in die Archive gerettet werden, darf nicht ganz und gar verloren gehen²³ (Flaig 1999, 95).

²¹ "De la enorme cantidad de acontecimientos, hechos y nombres, cada cultura, cada grupo debe extraer algunos, enriquecerlos semánticamente y destacarlos del resto, consiguiendo así puntos de referencia a los que puedan remitirse los miembros del grupo" (La traducción es mía).

²² "Si lo recordáramos todo, ya nada tendría significado. Sin el olvido, la vida no es posible a nivel individual ni realizable a nivel colectivo. La supresión y el aislamiento de lo que 'no es importante' resulta tan ilegítimo como inevitable" (La traducción es mía).

²³ "Perdemos una gran cantidad de elementos del pasado que ya se habían perdido en su propio presente sin dejar huellas en ninguna parte. Por ende, incluso el más pequeño detalle puede tener una importancia no desdeñable. (...) El más mínimo detalle que se salvara gracias a la tradición podría servir algún día para romper con una construcción del pasado unilateral y, por tanto, en última instancia incorrecta. Así que, para no perderse por completo, debe ser guardado al menos en los archivos" (La traducción es mía).

En *À la Recherche du Temps perdu*, Proust ya había señalado la importancia del detalle al referirse al ‘petit pan de mur jaune’ del célebre lienzo de Vermeer *Gezicht op Delft* (*Vista de Delft*). En efecto, un simple detalle puede albergar la esencia del todo, por lo que su pérdida podría resultar irreparable. Por eso, cuando un grupo se dispone a construir su propia identidad, debe tener mucho cuidado a la hora de decidir qué detalles de su pasado deben o pueden ser olvidados.

Vemos pues que la relación dialéctica entre recuerdo y olvido es determinante en el proceso de construcción de la identidad de cualquier colectividad. Dicha relación, dice Flaig (1999, 72-74), debería ser siempre de equilibrio, sobre todo en los casos en los que la colectividad en cuestión se ve obligada a superar un conflicto traumático. Toma como ejemplo el caso de las guerras civiles, ante las cuales el grupo puede adoptar tres estrategias diferentes: la venganza, la amnesia y el ‘apapogè’.

La venganza, que no es otra cosa más que el recuerdo absoluto, dará lugar, en la mayoría de los casos, a nuevos conflictos. Un ejemplo bastante significativo por la magnitud de sus consecuencias es el Tratado de Versalles, con cuya firma las potencias aliadas, lejos de asegurar una paz duradera, asentaron las bases para una nueva guerra aún más devastadora que la anterior.

Tampoco la amnesia -u olvido absoluto- constituye una buena solución, ya que, al igual que la venganza, puede conducir a nuevos conflictos. En efecto, lo que se consigue en estos casos es que el olvido se convierta en una especie de tabú que antes o después, en el momento más inesperado, terminará saliendo a la luz. De hecho, el olvido, cuando es impuesto desde arriba como si de un fenómeno cultural colectivo se tratara, casi nunca va acompañado del olvido individual.

La tercera opción, el ‘apapogè’, constituye según Flaig (1999, 72-74) la estrategia más adecuada. Se trata de una especie de venganza selectiva que permite a las víctimas reconciliarse con sus verdugos.

También en el ámbito del arte tiene lugar una institucionalización del recuerdo y del olvido, fenómeno que se manifiesta fundamentalmente mediante la creación de cánones. En este contexto, manejaremos una serie de términos clave, como ‘capital simbólico’, ‘Funktionsgedächtnis’, ‘Speichergedächtnis’, ‘memoria voluntaria’ o ‘memoria involuntaria’. Trataremos este tema con el rigor que merece un poco más adelante, cuando presentemos el concepto de ‘memoria cultural’ tal y como la conciben Aleida Assmann, por un lado, y Astrid Erll y Ann Rigney, por otro.

Pese a lo que pudiera parecer en un principio, las duplas memoria-Historia y recuerdo-olvido no constituyen parejas de términos enfrentados. Acabamos de comprobarlo.

En el primer caso, recuerdo y olvido no mantienen una relación de oposición excluyente, ya que ambos se alimentan mutuamente. En efecto, las dos realidades mantienen siempre una relación dialéctica constante. En las sociedades modernas, dicha relación es además dinámica, de manera que una sociedad será tanto más moderna - entendiendo ‘moderna’ como sinónimo de ‘democrática’ - cuanto más dinámico sea el flujo entre lo que es recordado y aquéllo que es relegado al olvido. Por el contrario, cuando una sociedad está regida por un régimen dictatorial, sólo una memoria, la del poder, se perfila como fuerte, dando lugar a un discurso historiográfico homogéneo y unívoco que reduce a la mínima expresión la capacidad de recuperar del olvido cualquier elemento identitario no reconocido de forma oficial por las instituciones²⁴.

Tampoco la memoria y la Historia mantienen la relación antagónica y excluyente que les atribuye, entre otros, Pierre Nora en su obra monumental *Les lieux de mémoire*: en efecto, la crisis en la que terminan sumidos a principios del siglo XX los paradigmas de la historiografía clásica a raíz de los trabajos de Bergson, Freud y Halbwachs desde la filosofía, el psicoanálisis y la sociología, por un lado, y la experiencia de las dos guerras mundiales y del Holocausto, por otro, obligan a ambas disciplinas a caminar de la mano, manteniendo, eso sí, una cierta autonomía. En cualquier caso, la memoria, más próxima a lo que Traverso llama ‘les fluctuations émotionnelles du souvenir’ (2005, 12), y la Historia, caracterizada por ‘les constructions géométriques’ de sus discursos, convergen en una misma dirección a partir del momento en el que la narración del pasado deja de ser el mero relato de los vencedores.

Enzo Traverso dice también que durante todo el siglo XX tiene lugar una verdadera ‘obsession mémorielle’ que llega hasta nuestros días. Esta ‘obsession

²⁴ Para entender lo que estamos diciendo, debemos imaginar que en el seno de cualquier colectividad existe una especie de ‘réservoir’ para el recuerdo y otro para el olvido. A esos ‘réservoirs’ del recuerdo y del olvido, Aleida Assmann los denomina, respectivamente, ‘Funktions-’ y ‘Speichergedächtnis’, tal y como veremos más adelante.

mémorielle’ explicaría, según Astrid Erll, la intensidad con la que se han ido desarrollando, en las últimas décadas, los Estudios de la Memoria (Erll 2011, 1-3). Para entender cómo hemos llegado a esta situación necesitamos considerar, de forma diacrónica, la evolución de dichos estudios durante los últimos cien años. Este breve recorrido histórico nos permitirá además estudiar, de forma más exhaustiva, lo que entendemos hoy en día por ‘memoria’. En efecto, tal y como habrá sospechado ya el lector, la memoria es mucho más que el testimonio de lo que antes hemos denominado ‘vies minuscules’...

3. LOS ESTUDIOS DE LA MEMORIA Y LAS DIMENSIONES DE ÉSTA

En el ámbito de la historiografía, la memoria es considerada como un conjunto de representaciones colectivas del pasado construidas desde el presente. En este sentido, señala Traverso (2005, 20), Benjamin define los procesos de rememoración como una ‘présentification’ o ‘Vergegenwärtigung’ del pasado. Para entender lo que esto significa, recordemos el experimento de anamnesis llevado a cabo por Marcel Proust en *À la Recherche du Temps perdu*, que constituye un ejemplo paradigmático de ‘présentification’ del pasado. En ese contexto, identificábamos la memoria con los testimonios de quienes han vivido determinados episodios de la Historia.

Ahora bien, el discurso del testigo no es la única manifestación de la memoria. También los mitos, las obras pictóricas, las obras literarias y las composiciones musicales, entre otros muchos elementos culturales, nos permiten llevar a cabo una revisión del pasado, por lo que también debemos considerarlos como memoria. El objetivo de este apartado es hacer un breve recorrido diacrónico por los Estudios de la Memoria, el cual nos permitirá introducir un concepto clave en esta Tesis: el de ‘memoria cultural’.

Orígenes

Pese a que la memoria constituye un elemento antropológico inherente al ser humano, habrá que esperar hasta la segunda década del siglo XX para que se convierta en disciplina de estudio. Un estudio diacrónico de la evolución de dicha disciplina nos obliga a considerar, en primer lugar, el nombre del sociólogo francés Maurice

Halbwachs, discípulo de Henri Bergson y Emile Durkheim. Sus trabajos sobre la memoria irrumpen con fuerza en un momento en el que ésta es objeto de intensos debates.

El trabajo de Halbwachs se desarrolla dentro del ámbito de la sociología y tiene como piedra angular el concepto de ‘memoria colectiva’ (‘mémoire collective’). La teoría de Halbwachs sobre la ‘memoria colectiva’ está basada en una idea fundamental, a saber, que el ser humano es, ante todo, una criatura social cuya memoria y percepción del mundo están determinadas por una serie de modelos y esquemas cognitivos que el sociólogo francés denomina ‘cadres sociaux de la mémoire’. La memoria individual debe ser entendida pues como un fenómeno colectivo que se desarrolla dentro de un marco sociocultural determinado. Es justo lo contrario de lo que afirman Sigmund Freud y Henri Bergson, quienes, tal y como se puede comprobar en obras como *Die Traumdeutung* (1900) y *Matière et mémoire* (1896), respectivamente, hacen especial hincapié en la dimensión individual de la memoria.

Al mismo tiempo que Halbwachs desarrolla su teoría sobre la memoria colectiva, Aby Warburg trabaja en la construcción de un atlas visual concebido como un compendio de imágenes en el que se condensa la historia del arte europeo, dando lugar a una memoria europea de imágenes o ‘Bildgedächtnis’. Lo que se propone Warburg, pues, es llevar a cabo el estudio de una memoria del arte, prestando especial atención a la forma como determinados símbolos son capaces de condensar grandes dosis de memoria.

Halbwachs y Warburg introducen así por primera vez el concepto de ‘memoria cultural’, concebida por el primero como un fenómeno social, por el segundo como un fenómeno puramente artístico. Sin embargo, sus trabajos presentan una serie de elementos con los que no podemos estar de acuerdo. En el caso de Halbwachs, la memoria colectiva, como hemos visto, no es otra cosa más que la visión del pasado compartida por los miembros de una colectividad. Sin embargo, resulta disparatado pensar que todos los individuos pertenecientes a un mismo entorno sociocultural perciben el mundo de forma idéntica o comparten una visión unitaria e inequívoca del pasado, ya que cada uno de ellos vive integrado, simultáneamente, en diferentes colectividades (familia, religión, generación, etc.), las cuales configuran su particular visión del mundo. Además, Halbwachs no deja claro cómo se opera el salto entre la memoria individual y la memoria colectiva. Desde luego, dicho salto no puede llevarse

a cabo de forma automática, ya que mientras que la memoria individual es una realidad objetiva y tangible, la memoria colectiva es fruto de la abstracción.

Pero ¿cómo es posible llevar a cabo un proyecto como el de Warburg si, en palabras de André Malraux, “l’homme qui a vu l’ensemble des grandes œuvres de l’Europe est [...] rare” (Malraux 2004, 205)? De hecho, prosigue, “qu’avaient vu, jusqu’en 1900, ceux dont les réflexions sur l’art demeurent pour nous révélatrices ou significatives, et dont nous supposons qu’ils parlent des *mêmes œuvres* que nous; que leurs références sont les nôtres?” (Malraux 2004, 206). En efecto, el proyecto de Warburg nos plantea un problema ya estudiado por Malraux en *Le musée imaginaire*, donde subraya que los museos han impuesto al espectador una relación completamente nueva con la obra de arte. La cuestión es la siguiente: ¿cómo establecer un catálogo de obras de arte, con la pretensión de hacer de éste una representación de la memoria artística europea, cuando las únicas obras casi a las que podemos acceder son las que aparecen expuestas en las salas de los museos? En definitiva, cada autor habla de las obras a las que tiene acceso, lo cual imposibilita que proyectos tan ambiciosos como el de Warburg puedan llevarse a cabo con éxito.

Los museos determinan de forma significativa las obras a las que tienen acceso los miembros de una colectividad dada. En efecto, desde el momento en que se decide qué debe ser expuesto en sus salas, se está contribuyendo al establecimiento de determinados cánones artísticos. Al mismo tiempo, los museos actúan como archivos, ya que en ellos se almacenan también las obras que no son expuestas al público.

Para referirse a la manera según la cual una colectividad gestiona su capital simbólico²⁵, Aleida Assmann distingue entre la ‘Funktionsgedächtnis’, por un lado, y la ‘Speichergedächtnis’, por otro. La distinción entre ambas pone de relieve la necesaria dialéctica entre recuerdo y olvido, característica esencial de la memoria²⁶.

Como hemos visto, los museos contribuyen a determinar, de forma significativa, qué parte de ese capital simbólico debe formar parte del canon y cuál debe quedar

²⁵ Con este término, Pierre Bourdieu se refiere tanto a las obras de arte como al conjunto de tradiciones y ritos a partir de los cuales toma forma la memoria cultural de una colectividad (cf. Bourdieu 1992).

²⁶ Más adelante veremos que dicha dialéctica constituye un elemento diferenciador clave entre la memoria y la Historia.

relegada al olvido. Pero los componentes de la ‘Funktionsgedächtnis’ vienen también dados por los planes de estudios impartidos en las instituciones escolares y universitarias, las obras representadas en los teatros y las salas de conciertos, así como los textos que las editoriales deciden publicar: “die Bestände des Funktionsgedächtnis bleiben [auch] auf den Lehrplänen der Bildungsinstitutionen, auf den Spielplänen der Theater, in [...] den Aufführungen der Konzerthallen und Programmen der Verlage”²⁷ (Assmann 2006, 54). Assmann establece, por otro lado, una analogía entre la ‘Speichergedächtnis’ y la ‘mémoire involontaire’ de Proust, la primera en el ámbito de la memoria cultural y la segunda en el de la memoria individual: “Was Prousts ‘mémoire involontaire’ fürs Individuum ist, ist das Archiv oder Speichergedächtnis für das kulturelle Gedächtnis”²⁸ (Assmann 2006, 54). En este sentido, la ‘Funktionsgedächtnis’ es a la ‘Speichergedächtnis’ lo que el recuerdo es al olvido; además, mientras que la primera es activa y consciente, la segunda es pasiva e inconsciente.

En otras palabras, decir que la primera es activa y consciente, y la segunda pasiva e inconsciente, significa reconocer, por un lado, que la ‘Funktionsgedächtnis’, en el ámbito de la memoria colectiva, equivale a la ‘mémoire volontaire’ en el ámbito de la memoria individual. Por otro lado, la ‘Speichergedächtnis’ nos remite a la ‘mémoire involontaire’, aquella cuya activación se produce de forma inesperada y fortuita ante la percepción de algún estímulo exterior a través de los sentidos. Así describe Semprún el funcionamiento de la memoria involuntaria:

Pourtant, malgré ce flou de la mémoire, je sais que les traces de ces journées ne se sont pas effacées irrémédiablement. Le souvenir ne m’en vient pas naturellement, de façon irréfléchie, certes. Il me faut aller le rechercher, le débusquer, par un effort systématique. Mais le souvenir existe, quelque part, au-delà de l’oubli apparent. Il me suffit de m’y appliquer, de faire en moi le vide des contingences du présent, de m’abstraire volontairement de l’entourage ou de

²⁷ “los fondos de la ‘Funktionsgedächtnis’ residen también en los planes de estudio de las instituciones educativas, en los repertorios de los teatros, en las actuaciones de las salas de concierto y en los programas de las editoriales” (La traducción es mía).

²⁸ “El archivo o la ‘Speichergedächtnis’ es para la memoria cultural lo que la ‘mémoire involontaire’ proustiana es para el individuo” (La traducción es mía).

l'environnement, de braquer sur ces lointaines journées le rayon d'une vision intérieure, patiente et concentrée. Des visages émergent alors, des épisodes et des rencontres reviennent à la surface de la vie. Des mots effacés par le tourbillon du temps passé se font entendre à nouveau. Comme si, en quelque sorte, la pellicule impressionnée autrefois par une caméra attentive n'avait jamais été développée: personne n'aura vu ces images, mais elles existent. Ainsi, je garde en réserve un trésor de souvenirs inédits, dont je pourrais faire usage le jour venu, s'il venait, si sa nécessité s'imposait (Semprún 1994, 230).

En *L'écriture ou la vie*, obra de la que procede el extracto anterior, la famosa 'madeleine' proustiana toma la forma de una canción:

Cette histoire de *Paloma* m'est venue comme ça, à brûle-pourpoint. Mais elle me rappelle quelque chose dont je ne me souviens pas. Me rappelle que je devrais me souvenir de quelque chose, du moins. Que je pourrais m'en souvenir, en cherchant un peu. *La Paloma*? Le début de la chanson me revient en mémoire. Pour étrange que cela paraisse, c'est en allemand que ce début me revient (Semprún 1994, 48).

"Il m'arrive *La Paloma*, c'est tout: l'enfance espagnole en plein visage" (Semprún 1994, 51). "L'enfance espagnole en plein visage..." También habría podido decir: "Et tout à coup le souvenir m'est apparu", aunque la evocación a Proust habría resultado demasiado explícita... Lo más interesante en este ejemplo es que, de alguna manera, el ámbito de la memoria individual y el de la memoria colectiva parecen fusionarse: esto es así porque lo que desencadena la recuperación de recuerdos "enfouis dans la mémoire" no es la degustación de una madalena mojada en una taza de té, sino la percepción a través del oído, en este caso, de una porción de capital simbólico almacenado hasta entonces, como diría Aleida Assmann, en el compartimento de la 'Speichergedächtnis'. En el contexto de la memoria colectiva, la rememoración de *La Paloma* a través del texto en el que aparece descrita (*L'écriture ou la vie*) devuelve esa canción al compartimento de la 'Funktionsgedächtnis'. En el ámbito de la memoria individual, la percepción de la misma provoca en el escritor la evocación involuntaria de una serie de recuerdos almacenados en su memoria a la espera de ser rescatados en cualquier momento.

Ejemplos como este demuestran que la relación entre la 'Funktions-' y la 'Speichergedächtnis' es dinámica. Comprobamos así que determinadas obras artísticas

pueden ser rescatadas del olvido para entrar a formar parte del canon -en el caso de los museos, este proceso se produce cuando una obra sale de los almacenes para ser expuesta al público-. El proceso puede producirse también, como es lógico, en el sentido inverso. Los regímenes dictatoriales nos proporcionan los mejores ejemplos. No es necesario hacer alusión a las numerosas quemaduras de libros llevadas a cabo por los nazis, manifestación simbólica de lo que antes denominábamos institucionalización del olvido. En definitiva, vemos que las fronteras entre la 'Funktions-' y la 'Speichergedächtnis' no son en absoluto herméticas.

Con Maurice Halbwachs y Aby Warburg, los Estudios de la Memoria adquieren el estatus de disciplina de estudio. Ahora bien, como hemos dicho antes, sus trabajos no son más que el principio de un largo camino que historiadores como Pierre Nora, egiptólogos como Jan Assmann y estudiosos de la literatura como Aleida Assmann, Ann Rigney o Astrid Erll se encargarán de recorrer. Tampoco debemos pasar por alto la obra de muchos escritores que sobrevivieron al Holocausto y cuyos testimonios, tal y como vimos en el apartado anterior, se configuran como una alternativa al discurso historiográfico. De alguna manera, esos escritores aseguran la transición entre los trabajos de Halbwachs y Warburg, por un lado, y los de Pierre Nora, Jan Assmann, Aleida Assmann, Astrid Erll y Ann Rigney, por otro. De hecho, cuando Jorge Semprún presencia casi de forma directa la muerte de Maurice Halbwachs en Buchenwald, es como si, de alguna manera, tomara el testigo y asumiera, con la transmisión de sus propias vivencias en el campo de concentración, la misión de dar continuación a los trabajos sobre la memoria iniciados por el sociólogo francés. Paradójicamente, fue el propio Semprún quien tuvo que borrar con una goma el nombre de Halbwachs, relegando simbólicamente al olvido a quien es considerado como uno de los padres fundadores de los Estudios de la Memoria:

Le surlendemain, donc, j'ai vu apparaître le nom de Halbwachs dans la liste de décès quotidiens. J'ai pris dans le fichier central de l'*Arbeitsstatistik* le casier correspondant à son matricule. J'ai sorti la fiche de Maurice Halbwachs, j'ai effacé son nom: un vivant pourrait désormais prendre la place de ce mort. Un vivant, je veux dire: un futur cadavre. J'ai fait tous les gestes nécessaires, j'ai gommé soigneusement son nom, Halbwachs, son prénom, Maurice: tous ses signes d'identité. J'avais la fiche rectangulaire dans le creux de ma main, elle était redevenue blanche et vierge: une autre vie pourrait s'y inscrire, une nouvelle mort. J'ai regardé la fiche vierge et blanche, longtemps, probablement sans la voir.

Probablement ne voyais-je à cet instant que le visage absent de Halbwachs, ma dernière vision de ce visage: le masque cireux, les yeux fermés, le sourire d'au-delà. Une sorte de tristesse physique m'a envahi. J'ai sombré dans cette tristesse de mon corps. Ce désarroi charnel, qui me rendait inhabitable à moi-même. Le temps a passé, Halbwachs était mort. J'avais vécu la mort de Halbwachs (Semprún 1994, 62-63).

Cuando en 1987 Semprún escribe el relato de la muerte de Halbwachs, parece como si se propusiera recuperar del olvido a aquél cuyo nombre había borrado él mismo de los registros. Y es que, como dijimos más arriba, recuerdo y olvido constituyen las dos caras de una misma moneda, la de la memoria.

El concepto de memoria colectiva

Como hemos visto antes, para Halbwachs la memoria está determinada socialmente, por lo que sólo dentro de un marco social puede constituirse y mantenerse la memoria individual. Según esto, un individuo que viviera en soledad no tendría memoria del pasado. En este sentido, podría decirse que Halbwachs se sitúa en la línea de Jean-Jacques Rousseau, para quien el lenguaje se desarrolla en el momento en que el hombre empieza a vivir en sociedad²⁹. Así pues, dado que el recuerdo, y por tanto la memoria, no son posibles sin el lenguaje -lo cual explicaría por qué los bebés son incapaces de almacenar recuerdos-, si aceptamos que el lenguaje es un fenómeno social, tendremos que aceptar que la memoria también lo es. Dicho de otro modo, si el ser humano hubiera vivido relativamente aislado, no habría sido capaz de desarrollar un lenguaje y, por tanto, no tendría memoria del pasado.

Partiendo de los trabajos de Halbwachs, Jan Assmann construye su teoría sobre la memoria. Presta especial atención al concepto de 'cadres sociaux de la mémoire', que son, tal y como vimos más arriba, los marcos según los cuales se organizan los recuerdos de cada individuo. Para Assmann, este concepto es especialmente útil, puesto que permite explicar por qué en el seno de una colectividad se recuerdan unas cosas y se olvidan otras.

²⁹ En la segunda parte del *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1755), Rousseau construye una teoría sobre el nacimiento del lenguaje, llegando a la conclusión de que éste es necesariamente un hecho social.

Por otro lado, no podemos confundir la memoria colectiva con el concepto de inconsciente colectivo introducido por Jung. A diferencia de este último, la memoria colectiva no es un fenómeno biológico, sino comunicativo, que tiene lugar dentro de los marcos sociales. Además, dice Assmann (1992, 37), la memoria colectiva no se manifiesta de forma involuntaria, sino dentro del ámbito de lo que Proust llama ‘*mémoire volontaire*’. Por eso, la memoria vive y se mantiene gracias a la comunicación. Por eso también, sólo pasa al recuerdo aquello que se organiza dentro de los marcos de la memoria colectiva.

Decir que el recuerdo y el olvido vienen determinados por los ‘marcos sociales de la memoria’ implica reconocer que la memoria opera de forma reconstructiva. Por eso, dice Assmann, “*Vergangenheit steht nicht naturwüchsig an, sie ist eine kulturelle Schöpfung*”³⁰ (Assmann 1992, 48). En este sentido, resultan especialmente significativas las palabras del filósofo Blumenberg: “*es gibt keine reinen Fakten der Erinnerung*”³¹ (citado por Assmann 1992, 40), lo cual equivale a decir que el pasado es una construcción cultural que se lleva a cabo desde el presente.

Jan Assmann distingue dos dimensiones de la memoria colectiva, a saber, la memoria comunicativa y la memoria cultural. Se trata de dos ‘*modi memorandi*’ que se diferencian en la forma como se transmite la experiencia del pasado. La memoria comunicativa, por un lado, se basa en los recuerdos que hacen referencia al pasado reciente y que son compartidos por los individuos que viven en una misma época. La memoria cultural, por el contrario, se basa en determinados momentos de un pasado más remoto y es por tanto fruto de la objetivación. Así, mientras que los recuerdos que constituyen la memoria comunicativa se extinguen con la muerte del último testigo de los hechos, la memoria cultural no conoce límites temporales. Metafóricamente, es como si el árbol del recuerdo se compusiera de hojas caducas, que son las que le proporciona la memoria comunicativa, y de hojas perennes, que obtiene de la memoria cultural.

Semprún se refiere metafóricamente a la memoria comunicativa diciendo que se trata de una memoria carnal:

³⁰ “El pasado no surge de forma natural, es una creación cultural” (La traducción es mía).

³¹ “no existen los hechos puros del recuerdo” (La traducción es mía).

Un jour viendrait, relativement proche, où il ne resterait plus aucun survivant de Buchenwald. Il n'y aurait plus de mémoire immédiate de Buchenwald: plus personne ne saurait dire avec des mots venus de la mémoire charnelle, et non pas d'une reconstitution théorique, ce qu'auront été la faim, le sommeil, l'angoisse, la présence aveuglante du Mal absolu (...). Plus personne n'aurait dans son âme et son cerveau, indélébile, l'odeur de chair brûlée des fours crématoires. (...) Un jour prochain, [...], personne n'aura plus le souvenir réel de cette odeur: ce ne sera plus qu'une phrase, une référence littéraire, une idée d'odeur. Inodore, donc (Semprún 1994, 374-375).

La teoría sobre la memoria comunicativa y la memoria cultural desarrollada por Assmann plantea varios problemas. El primero consiste en determinar cuál es el lapso de tiempo que separa ambos tipos de memoria: Assmann se refiere a dicho lapso con el término 'floating gap', al que atribuye una duración aproximada de ochenta años. Sin embargo, parece no darse cuenta de que con el desarrollo de las nuevas tecnologías, muchos testimonios que fueron grabados en el pasado, pueden ser visionados una y otra vez en el presente y en el futuro, lo cual invalida en parte los presupuestos fundamentales de la llamada memoria comunicativa. De alguna manera, las nuevas tecnologías permiten a esta última adquirir una característica que habíamos definido propia de la memoria cultural, a saber, su capacidad de perdurar en el tiempo.

Otro de los problemas que plantea esta teoría consiste en saber cómo convive la memoria comunicativa con la memoria cultural en el interior del macrosistema que Assmann denomina memoria colectiva. ¿Acaso se trata de dos sistemas independientes que se limitan mutuamente?

Por otro lado, Assmann tampoco explica cómo se opera la transición entre la memoria individual y la memoria colectiva. Al fin y al cabo, mientras que la primera es una realidad tangible, la segunda no es más que un constructo teórico. Todas estas imprecisiones nos obligan a considerar el trabajo de otros investigadores para completar este recorrido diacrónico de los Estudios de la Memoria.

Aleida Assmann y las dimensiones de la memoria

Consciente de todas estas carencias, Aleida Assmann desarrolla una teoría sobre la memoria mucho más elaborada y minuciosa. Así, la distinción entre memoria comunicativa y memoria colectiva da paso a una clasificación mucho más exhaustiva.

Según Aleida Assmann, debemos distinguir cuatro dimensiones de la memoria, entendida cada una de ellas como una forma diferente de construir el pasado:

1) Memoria individual

La memoria individual es, para Aleida Assmann, “das dynamische Medium subjektiver Erfahrungsverarbeitung”³² (Assmann 2006, 25), es decir, el medio a través del cual el individuo lleva a cabo el procesamiento subjetivo de sus propias experiencias. Dichas experiencias se almacenan en la memoria bajo la forma de recuerdos. Precisamente, tal y como señala también Assmann, “es [ist] die Erinnerungsfähigkeit, die Menschen erst zu Menschen macht”³³ (Assmann 2006, 24). Pero, tal y como subraya, los recuerdos de cada individuo son ‘perspektivistisch’ (es decir, dependen de la perspectiva o punto de vista personal), ya que ni son intercambiables ni pueden ser transferidos de un individuo a otro.

Por otro lado, los recuerdos individuales son fragmentarios, ya que necesitan ser contados para adquirir una estructura. Los relatos, en todas sus formas posibles, permiten pues al individuo dar forma a sus recuerdos. Sin embargo, en la construcción de cualquier relato de experiencias pasadas se produce inevitablemente la irrupción de elementos ficcionales que, o bien vienen a rellenar los numerosos ‘trous de mémoire’ incrustados en la masa informe de los recuerdos, como si de un pastel de pasas se tratara, o bien son introducidos por quien construye dichos relatos ya sea para legitimar sus propias acciones, para vanagloriarse de sus hazañas, etc.

Cuanto mayor es la preocupación que un individuo presta, en la construcción de su relato, a las cuestiones formales, más cerca de lo literario se encontrará el producto resultante. Al mismo tiempo, la mayor o menor presencia de elementos ficcionales hará posible una lectura más o menos referencial del mismo. En este sentido, cuando el relato trata directamente sobre la vida de quien lo escribe, podremos hablar de autobiografía o autoficción. En el capítulo 2, trataré con más detalle la distinción entre estas dos categorías genéricas. También estudiaré con más profundidad la estrecha relación

³² “el medio dinámico del procesamiento subjetivo de la experiencia” (La traducción es mía).

³³ “la capacidad de recordar es lo que ante todo nos hace humanos” (La traducción es mía).

existente entre memoria, literatura y narración. En relación con esto último, comprobaremos que la construcción de relatos a partir de experiencias pasadas permite no sólo dar forma a los recuerdos, sino también reflexionar sobre lo vivido. Además, dichos relatos serán diferentes en función del momento en el que la construcción se lleve a cabo. Por eso, continúa Aleida Assmann, los recuerdos individuales son volátiles e inestables, ya que con el tiempo cambian sus ‘Relevanzstrukturen’ (estructuras de relevancia) y sus ‘Bewertungsmuster’ (patrones de evaluación). En consecuencia, lo que en un momento determinado puede parecernos importante, puede dejar de serlo en otro diferente.

Otra característica de la memoria individual es que sus recuerdos aparecen siempre unidos a los recuerdos de otros. Esto es así porque el ser humano no vive aislado. En este sentido, Aleida Assmann se sitúa en la línea de Maurice Halbwachs, ya que la afirmación anterior implica que los recuerdos personales se enmarcan en lo que este último denominaba ‘cadres sociaux de la mémoire’. Pero a diferencia de Halbwachs, para quien “ein absolut einsamer Mensch könnte überhaupt keine Erinnerungen bilden”³⁴ (Assmann 2006, 25), Assmann nunca dice que el ser humano sea incapaz de recordar en caso de estar aislado. De hecho es algo que el sociólogo francés nunca consiguió demostrar. En realidad, admitir que los recuerdos de cada uno de nosotros mantienen una relación estrecha con los de quienes nos rodean no implica necesariamente que necesitemos vivir en sociedad para tener conciencia de nuestras vivencias pasadas. Precisamente por eso Aleida Assmann establece una distinción entre la memoria individual y lo que ella llama memoria social.

2) Memoria social

Para abordar el estudio sobre la dimensión social de la memoria, Aleida Assmann centra su análisis en el concepto de generación. En cualquier colectividad conviven individuos pertenecientes a diferentes generaciones y su experiencia del pasado se remonta más o menos en el tiempo en función de los años vividos. Como consecuencia, dice Aleida Assmann, “die Ältesten haben das längste Gedächtnis und damit noch einen direkten Draht zu einer Vergangenheit, die für die Jüngeren bereits

³⁴ “Una persona absolutamente solitaria no podría de ninguna manera generar recuerdos” (La traducción es mía).

durch Geschichtsbücher geformt, durch Romane überschrieben und durch Filme mediatisiert ist“³⁵ (Assmann 2007, 47). En otras palabras, la convivencia en un espacio dado de individuos pertenecientes a diferentes generaciones hace posible que un mismo intervalo del pasado sea considerado como memoria comunicativa, por unos, como memoria cultural, por otros, en función de la edad que tengan. Por eso, resulta inapropiada la separación nítida que establece Jan Assmann entre memoria comunicativa y memoria cultural a través de lo que éste denominaba ‘floating gap’. En cualquier caso, puesto que los testigos del pasado son, en palabras de Günter Grass, “eine aussterbende Minderheit”³⁶ (citado por Assmann 2007, 47), la memoria comunicativa terminará siempre convirtiéndose en memoria cultural.

La convivencia de diferentes generaciones se traduce necesariamente en una visión múltiple y heterogénea del pasado. Se trata más bien de ‘visiones’ del pasado, en plural, “die in Generationen verkörpert sind und in der Gesellschaft koexistieren”³⁷ (Assmann 2007, 31). Dicho de otro modo, la convivencia entre individuos de distintas generaciones determina, de forma decisiva, la configuración de la memoria social. Se trataría, por tanto, de una memoria heterogénea o múltiple. La memoria individual, por el contrario, es, en cada una de sus realizaciones individuales, una memoria homogénea o unitaria.

En cualquier grupo social conviven tantas visiones del mundo como individuos. Sin embargo, dichas visiones del mundo son similares cuando se trata de individuos pertenecientes a una misma generación. Esto es así porque todos ellos comparten una serie de patrones de evaluación -‘Bewertungsmuster’- cuya existencia viene determinada por las experiencias vividas en común. En efecto, dice Assmann, “ein Generationszusammenhang beruht auf gemeinsamen historischen Erfahrungen,

³⁵ “Los ancianos tienen una memoria más extensa y con ello un vínculo directo con un pasado al que los jóvenes sólo pueden dar forma mediante los libros de Historia, las novelas y las películas” (La traducción es mía).

³⁶ “una minoría en peligro de extinción” (La traducción es mía).

³⁷ “que se encarnan en las generaciones y coexisten en la sociedad” (La traducción es mía).

gleichartigen Sozialisationsmustern und geteilten Wertstrukturen”³⁸ (Assmann 2007, 33). En este sentido podría decirse que la memoria social es una memoria generacional, al mismo tiempo que una memoria a corto plazo. En definitiva, lo que Aleida Assmann llama aquí memoria a corto plazo de una sociedad no es otra cosa diferente a lo que Jan Assmann denominaba memoria comunicativa.

En resumen, la visión que cada individuo pueda tener del mundo viene determinada tanto por las experiencias individuales (memoria individual) como por los valores de referencia de la generación a la que pertenece (memoria social). Sin embargo, en la configuración de dicha visión del mundo intervienen otras dos dimensiones de la memoria, que Aleida Assmann denomina política y cultural. Veamos en qué consisten.

3) Memoria política

La memoria nacional o política, dice Assmann, es una memoria ‘desde arriba’ (‘von oben’), mientras que la memoria social, a la que nos acabamos de referir, es una memoria ‘desde abajo’ (‘von unten’). En efecto, la memoria política viene dada por el discurso del pasado construido por el poder y mantenido a través de las instituciones. Tiene como característica fundamental su carácter unitario: “es ist eine sehr viel einheitlichere Konstruktion, weil sie in politischen Institutionen verankert ist”³⁹ (Assmann 2006, 37). En el contexto de una relación dialéctica entre vencedores y vencidos, pues todo poder político es el resultado de la victoria de unos y la derrota de otros, el discurso unitario de la memoria política es construido sobre las cenizas de los derrotados y permite a quienes gobiernan legitimar su poder:

Die jeweils Herrschenden sind die Erben aller, die je gesiegt haben. Die Einfühlung in den Sieger kommt demnach den jeweils Herrschenden allemal zugut. Damit ist dem historischen Materialisten genug gesagt. Wer immer bis zu diesem Tag den Sieg davontrug, der marschiert mit in dem Triumphzug, der die heute

³⁸ “un contexto generacional se basa en experiencias históricas comunes, en patrones de socialización similares y en estructuras de valores compartidas” (La traducción es mía).

³⁹ “es una construcción mucho más uniforme, porque está arraigada en las instituciones políticas” (La traducción es mía).

Herrschenden über die dahinführt, die heute am Boden liegen. Die Beute wird, wie das immer so üblich war, im Triumphzug mitgeführt. Man bezeichnet sie als die Kulturgüter⁴⁰ (Benjamin 1991, 696).

Por eso, tal y como señalé en el apartado anterior, la memoria política de Assmann no es otra cosa más que el discurso historiográfico tal y como era concebido durante la segunda mitad del siglo XIX en el contexto de la Europa de los Estados-nación.

La memoria nacional es además una prueba del poder de los estados para construir un discurso unitario y homogéneo del pasado. Dicho discurso se mantiene a lo largo del tiempo mediante los nombres de calles, plazas, estaciones de metro, etc. Recordemos, por ejemplo, la importancia que para los ingleses tuvo la batalla de Waterloo frente al recuerdo glorioso que los franceses guardan de la batalla de Austerlitz. No es de extrañar pues que Waterloo y Austerlitz designen sendas estaciones de ferrocarril en Londres y París. Muchos más ejemplos de este tipo los encontramos en los nombres de las estaciones de la red de metro de cualquier ciudad del mundo. En el caso de París, es fácil comprender por qué una de las estaciones de la línea 3 se llama ‘Quatre septembre’: en un país como Francia, que tanto se identifica con su identidad republicana, no puede caer en el olvido el 4 de septiembre de 1870, fecha en la que, tras la caída del Segundo Imperio, es proclamada la Tercera República. No olvidemos que desde ese día, Francia no ha dejado de ser un estado republicano.

Asimismo, las instituciones educativas (universidad, centros de educación primaria y secundaria, etc.) o los espacios culturales (teatros, cines, salas de conciertos, museos, etc.) contribuyen al mantenimiento del discurso oficial. La introducción del concepto de memoria política tiene consecuencias también en lo que a la determinación de los cánones se refiere. Veámos más arriba que las fronteras entre la ‘Speicher-’ y la

⁴⁰ “Los que actualmente gobiernan son los herederos de los que en algún momento se proclamaron vencedores. Por consiguiente, la empatía con los vencedores beneficia a los que actualmente gobiernan. Dicho lo cual, poco queda por decir del materialismo histórico. Quien hasta nuestros días se ha hecho con la victoria, ha desfilado siempre en la marcha triunfal que coloca a los gobernantes de hoy por encima de los que también hoy están en el suelo. Y como siempre fue, el botín es exhibido en la marcha triunfal. Dicho botín es denominado Patrimonio Cultural” (La traducción es mía).

‘Funktionsgedächtnis’ no son herméticas, ya que existe una relación dinámica entre ambas que se traduce en el paso de determinadas obras de un compartimento al otro. Pues bien, esa dialéctica entre la la ‘Speicher-’ y la ‘Funktionsgedächtnis’, que en el contexto de la memoria individual se corresponde con la ‘mémoire involontaire’ y la ‘mémoire volontaire’, viene impulsada, en el ámbito de la memoria colectiva, no sólo desde abajo, por los individuos que componen la colectividad, sino también desde arriba, por el poder. Egon Flaig denomina a ese poder político ‘representantes oficiales de la memoria cultural’:

Nach tiefgreifenden historischen Umbrüchen wird in der Regel die Vergangenheit umgeschrieben, so dass sie als Vorgeschichte des momentanen Zustandes erscheint und diesen historisch legitimiert. (...) Die offiziellen Verwalter des offiziellen kulturellen Gedächtnisses⁴¹ -Publizisten, Schriftsteller, Historiker, die Pädagogen der Bildungsanstalten- schreiben die Geschichte in ihrem Sinne um⁴² (Flaig 1999: 85).

Egon Flaig denomina ‘recontextualización’ al proceso de destrucción o revisión del canon. Dicho proceso, que también puede llevarse a cabo desde arriba o desde abajo, puede tener como consecuencia la relativización de determinados autores a los que un régimen político determinado pudiera haber elevado, motivado por intereses concretos, a la categoría de “grandes creadores” (‘Schöpfer’):

Indem man vergessene Texte, die ins Umfeld der kanonisierten gehören, zurückholt und zur Geltung bringt, relativiert man die kanonisierten Texte und Namen; man relativiert sie, indem man sie relationalisiert. Rekontextualisierung schwächt die identitätsstiftende Kraft der ‘großen’ Texte oder beraubt sie ihrer disziplinär verbürgten Bedeutung. Goldberg hat darauf hingewiesen: ‘Die

⁴¹ ‘Memoria política’ para Aleida Assmann.

⁴² “Después de cambios históricos profundos, el pasado por lo general es reescrito para que aparezca como antecedente del estado actual, quedando así legitimado. (...) Los administradores oficiales de la memoria cultural oficial -los publicistas, los escritores, los historiadores, los pedagogos de las instituciones educativas- reescriben la historia atendiendo a sus propios intereses” (La traducción es mía).

Auflösung des Kanons, der Verlust der kanonischen Texte, beginnt mit der historischen Rekontextualisierung durch die Wissenschaft⁴³ (Flaig 1999, 90).

En definitiva, pese a que el flujo de obras entre la ‘Funktions-’ y la ‘Speichergedächtnis’ puede llevarse a cabo desde abajo, el proceso de formación de los cánones depende fundamentalmente del poder político del momento.

*

En el apartado anterior, me he referido a las diferencias fundamentales entre memoria e Historia. Pues bien, en el siglo XIX, el discurso unitario y homogéneo del pasado introducido por la historiografía es siempre un reflejo de la memoria nacional del momento. En la Europa de los Estados-nación, el discurso historiográfico se encuentra al servicio del poder. En este contexto, la Historia coincide con la memoria nacional. Como consecuencia, las disonancias entre el discurso nacional y la verdad histórica resultan especialmente llamativas. Habrá que esperar hasta el siglo XX para que la Historia y la memoria, entendida esta última como rememoración individual y colectiva del pasado en la que tanto el recuerdo como el olvido desempeñan un papel fundamental, vayan de la mano.

La memoria nacional o política se manifiesta de forma especialmente intensa durante la segunda mitad del siglo XIX. Uno de los principales artífices del concepto de memoria nacional es el historiador Ernest Renan, con textos fundamentales como *Qu'est-ce qu'une nation* (1882) o *La réforme intellectuelle et sociale* (1871). Ernest Renan, para quien la nación no tiene sólo un cuerpo, sino también un alma, sueña con una Europa unida en la que el discurso nacional dé lugar al discurso de una Europa sin

⁴³ “La recuperación y revalorización de textos olvidados a los que correspondía estar en el grupo de los canonizados supone una relativización de los textos y nombres del canon. Los estamos relativizando al ponerlos en relación con otros. La recontextualización debilita la capacidad de los ‘grandes’ textos para producir identidad o bien los despoja de su significado acreditado, tal y como señala Goldberg: ‘la anulación del canon, la pérdida de los textos canónicos, comienza con la recontextualización histórica a través de la ciencia’” (La traducción es mía).

fronteras. Ernest Renan fue uno de los principales ‘maîtres à penser’, tanto de Romain Rolland como de su amigo y biógrafo Stefan Zweig.

Según Assmann (2006, 37-39), son cuatro las razones por las que Renan debe ser considerado como uno de los fundadores de la teoría de la memoria en su dimensión política: primero, porque insiste en la importancia del pasado como elemento central en la cohesión de cualquier nación; segundo, porque destaca el papel fundamental que desempeña el olvido en el proceso de revisión del pasado; tercero, porque reconoce que el sufrimiento colectivo garantiza, de forma mucho más efectiva que cualquier triunfo, la cohesión interna entre los miembros de cualquier colectividad; cuarto, porque es el primero en establecer la distinción entre memoria e Historia. Por ello, tal y como apunté más arriba, Ernest Renan puede ser considerado, con toda legitimidad, como uno de los precursores de los Estudios de la Memoria.

4) Memoria cultural

A pesar de ser Jan Assmann quien introduce por primera vez el concepto de memoria cultural, será Aleida Assmann la que analice dicho concepto de forma mucho más precisa. Para ella, como hemos visto, la memoria cultural constituye una de las cuatro dimensiones de la memoria. Como tal, influye notablemente en la visión que cada uno de nosotros tenemos del mundo en el que vivimos. Esto es así porque la memoria individual viene marcada no sólo por las experiencias individuales, sino también por las otras tres dimensiones de la memoria.

La memoria cultural de una colectividad viene determinada por el capital simbólico del que dispone. Como vimos más arriba, las obras que componen dicho capital simbólico estarán en la ‘Funktions-’ o en la ‘Speichergedächtnis’ dependiendo de si forman parte del canon oficial o no. Por eso, la experiencia que cada uno de los miembros de esa colectividad tenga de dicha memoria cultural será siempre diferente y dependerá de muchos factores: por un lado, de los intereses e inquietudes personales; por otro, de la facilidad con la que cada individuo, en el contexto social en el que viva, pueda acceder a determinadas obras.

Lógicamente, la vigencia de un canon oficial concreto es también determinante en la experiencia que cada individuo tenga de la memoria cultural compartida, aunque como hemos dicho antes, la relación entre la ‘Funktions-’ y la ‘Speichergedächtnis’ es cambiante y la frontera que separa ambos ‘réservoirs’ de la memoria colectiva no es hermética. En este sentido, Aleida Assmann afirma que la principal diferencia entre la

memoria nacional y la memoria cultural consiste en que, mientras que la primera es unitaria y unívoca (“*einheitlich und eindeutig*”), la segunda es compleja, cambiante, heterogénea, frágil y controvertida (“*komplex, wandlungsfähig, heterogen, fragil und umstritten*“, Assmann 2006, 58). Por eso, mientras que en el contexto de la memoria cultural el flujo de obras entre la ‘*Funktions-*’ y la ‘*Speichergedächtnis*’ es casi constante, en el de la memoria política, caracterizada por un discurso necesariamente monofónico, la frontera entre ambos compartimentos es prácticamente impermeable.

Otra diferencia fundamental entre la memoria política y la memoria cultural, dice Assmann, la encontramos en la forma como cada una de ellas se apropia del capital simbólico común: “*die Formen der Aneignung werden beim politischen Gedächtnis mit Vorliebe kollektiv zelebriert, während bei der Aneignung des kulturellen Gedächtnisses die individuelle Auseinandersetzung im Mittelpunkt steht*”⁴⁴ (Assmann 2006: 58). Por eso, no debe sorprendernos que Aleida Assmann considere la memoria cultural como un fenómeno individual y la memoria política como un fenómeno colectivo, ya que cuando lo hace, está pensando en la forma en que cada una de ellas interactúa con el capital simbólico compartido por los miembros de la colectividad.

*

Para concluir, me gustaría presentar un esquema en el que aparecen las cuatro dimensiones de la memoria tal y como las define Aleida Assmann. Me inspiro en el cuadro que la propia autora presenta en su libro *Der lange Schatten der Vergangenheit* (2006), libro al que me he remitido ya en varias ocasiones y que considero el más completo de todos los que ha publicado. Sin embargo, propongo aquí una versión algo diferente y a mi parecer más clara de la que aparece en la página 36 del libro:

⁴⁴ “la apropiación de la memoria política se produce preferentemente de forma colectiva, mientras que en el caso de la memoria cultural, el foco de atención se sitúa en la confrontación individual” (La traducción es mía).

Dimensión	Mediación	Procesamiento de la información
<i>memoria individual</i>	Neuronal	Biológico
<i>memoria social</i>	Comunicativa	Biológico
<i>memoria política</i>	Colectiva	Simbólico
<i>memoria cultural</i>	Individual	Simbólico

Tabla 3: dimensiones de la memoria

En resumen, hemos visto que Aleida Assmann resuelve el problema de la transición entre la memoria individual y la memoria colectiva que detectábamos en los trabajos de Jan Assmann diciendo que ésta se lleva a cabo en cuatro ámbitos diferentes: el de los individuos, los grupos sociales, el colectivo político y la cultura. Sin embargo, parece como si para ella la memoria cultural no fuera más que una especie de compartimento en el que estuviera almacenado el capital simbólico compartido por los miembros de una colectividad. Por eso, no me satisface del todo su definición. Para el análisis que me propongo llevar a cabo aquí, necesito una concepción mucho más general de la memoria cultural en la que queden englobadas todas las dimensiones de la memoria. Por eso, me propongo completar los trabajos de Aleida Assmann con los que Ann Rigney y Astrid Erll han estado realizando, a menudo en colaboración con la propia Assmann, durante los últimos años.

Astrid Erll y Ann Rigney: la memoria cultural, término ‘paraguas’

Según Astrid Erll, el término memoria cultural designa, de forma general, la interrelación entre presente y pasado en contextos socioculturales. Se trata de un término ‘paraguas’, tal y como ella lo define, al ser aplicable a toda forma de rememoración (Erll 2009, 212). En el caso de Jan Assmann y Aleida Assmann, este término tenía un significado mucho más restringido. Para distinguirlo de la concepción assmanniana, Erll utiliza la expresión ‘memory in culture’, aunque a menudo habla también de ‘cultural memory’ en sentido amplio.

Según Erll, debemos distinguir tres dimensiones en la memoria cultural:

- Una dimensión material, en la que estarían incluidos no sólo los textos y las obras de arte, que, como sabemos, proponen discursos de la memoria, sino también todo aquello que funciona como ‘medium’ o soporte material de ésta (la literatura

es un ‘medium’ de la memoria, como veremos más adelante). En esta dimensión se encuentra, en definitiva, lo que Bourdieu llama capital simbólico de una colectividad.

- Una dimensión social, similar en parte a lo que Aleida Assmann llamaba ‘memoria social’, en la que se incluirían las prácticas mnemónicas que dan lugar a la producción, almacenamiento y recuerdo del conocimiento cultural, así como las personas e instituciones sociales involucradas en cada uno de esos procesos. Como vemos, Erll incluye bajo el paraguas de la ‘memoria cultural’ toda una serie de elementos que para Assmann formaban parte de otras dimensiones de la memoria.
- Una dimensión mental, en la que encontraríamos los esquemas, conceptos y códigos compartidos que permiten a los miembros de la colectividad la apropiación y el procesamiento del capital simbólico (dimensión material) y las prácticas mnemónicas (dimensión social) vigentes en dicha colectividad.

*

Según Erll, “It is only through the constant, processual, and dynamic interaction of all three dimensions that cultural memory is produced” (Erll 2011, 103): dicho de otra manera, la memoria cultural surge de la interacción constante, procesual y dinámica de las tres dimensiones que la componen, tal y como se pone de manifiesto en el siguiente esquema:

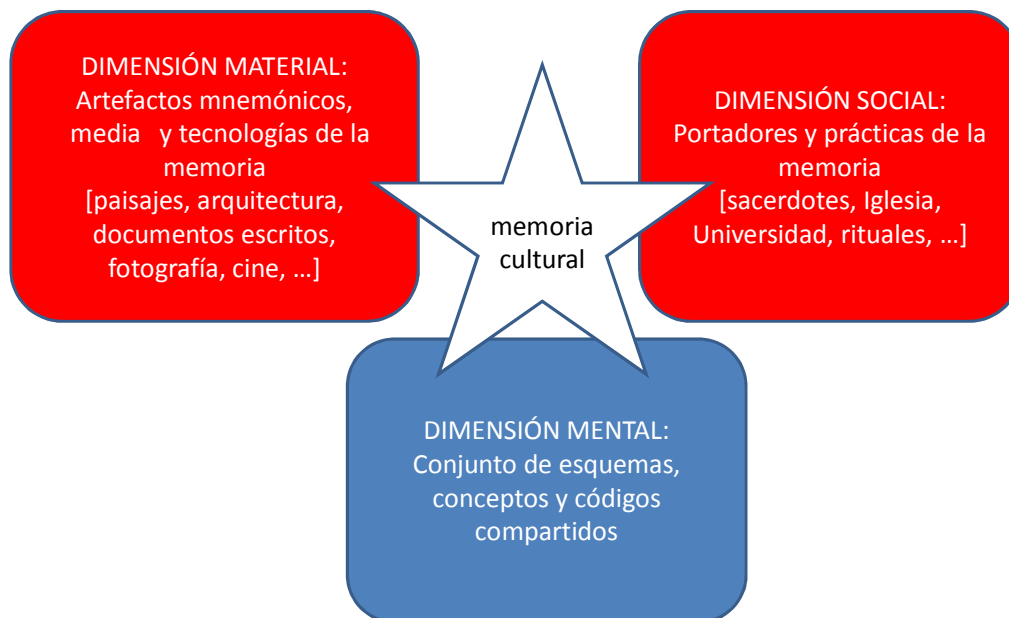


Ilustración 1: dimensiones de la memoria cultural

Como veremos a continuación, la memoria cultural funciona en dos niveles, uno individual y otro colectivo. Dichos niveles se corresponden con lo que algunos psicólogos sociales denominan ‘collected’ y ‘collective memory’ respectivamente. La interacción entre ambos niveles se produce en los dos sentidos, tal y como se pone de manifiesto en el siguiente esquema:

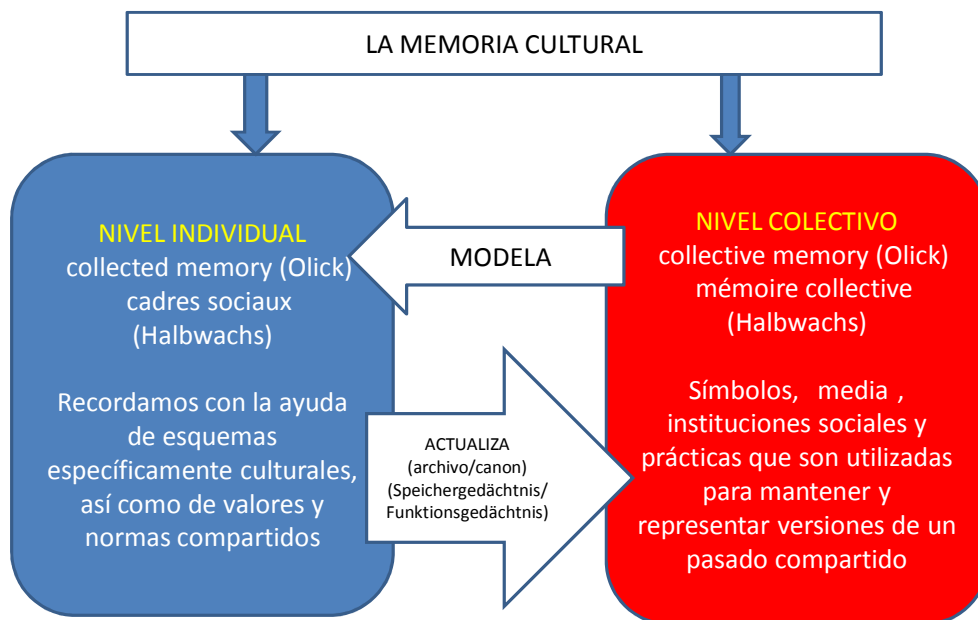


Ilustración 2: interacción en la memoria cultural entre nivel individual y colectivo

Así, mientras que el nivel colectivo de la memoria modela los esquemas y procesos mnemónicos que rigen la visión del mundo de los miembros del grupo, la actualización de los cánones desde el nivel individual puede dar lugar a la modificación de determinados esquemas en el nivel colectivo. Dichos esquemas modificarán a su vez las estructuras mentales de los individuos que viven en la colectividad, dando lugar a posibles nuevas actualizaciones. Como vemos, el proceso se puede repetir hasta el infinito en una y otra dirección. En definitiva, la relación entre ambos niveles es constante y dinámica, sin lo cual las sociedades no evolucionarían, quedando siempre estancadas en un mismo punto.

Por otra parte, las dimensiones de la memoria cultural a las que se refiere Erll están integradas en los dos niveles de funcionamiento de la misma:

- A nivel colectivo, la dimensión material de la memoria está formada por el capital simbólico compartido por los miembros de la colectividad. Dicho capital estará a disposición de todos sus miembros, ya sea de forma visible, cuando se trate por ejemplo de obras pertenecientes a los cánones oficiales -en cuyo caso

formarían parte de lo que Aleida Assmann denominaba ‘Funktionsgedächtnis’-, ya sea de forma invisible, oculto en la ‘Speichergedächtnis’. A nivel individual, cada individuo se apropiará de una porción siempre diferente del capital simbólico común, que dependerá tanto de sus intereses personales como de su recorrido vital (estudios, trabajo, contexto geográfico, social y familiar en el que se desarrolla su vida).

- Lo mismo sucede con la dimensión social: a nivel colectivo, los componentes de la dimensión social de la memoria (ritos, instituciones, etc.) son compartidos por todos los miembros de la colectividad. A nivel individual, la apropiación de los mismos será personal y dependerá, una vez más, del contexto en el que se desarrolle la vida del individuo en cuestión.
- La dimensión mental de la memoria, como es lógico, reside en el nivel individual. Sin embargo, es siempre modelada por la colectividad, ya que los esquemas, valores y normas culturales que determinan la existencia de cada individuo, así como la forma de procesar sus experiencias personales del pasado, toman forma en el nivel colectivo.

La gran ventaja del modelo propuesto por Erll para explicar el funcionamiento de la memoria es que, tal y como se ha señalado más arriba, nos permite definir la memoria cultural como un fenómeno en el que están involucrados todos los procesos de rememoración del pasado modelados a partir de los esquemas y capital simbólico compartidos por el grupo. En otras palabras, la memoria viene definida por la cultura, en el sentido más amplio del término, por lo que cualquier proceso de revisión del pasado será necesariamente cultural. No en vano el libro en el que Erll recoge sus trabajos sobre la memoria lleva como título *Memory in Culture* (2011)⁴⁵.

*

Interesantes son también los trabajos de Ann Rigney, que se sitúa en la misma línea que Erll. Rigney concibe la memoria cultural como el resultado del proceso a

⁴⁵ La razón por la que hemos manejado la versión en inglés de esta obra no es arbitraria. Se trata de una versión más reciente y completa que la original, de 2005: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*.

través del cual una colectividad construye y reconstruye, desde el presente, un pasado compartido. En este sentido, la memoria cultural no es un simple archivo en el que, de forma indefinida, se almacena el máximo número posible de experiencias originales. Vemos pues que en su concepción de la memoria cultural tienen cabida todo tipo de reconstrucciones del pasado, independientemente de que éstas se lleven a cabo en el ámbito de la memoria individual, social o política.

Por otro lado, al igual que Jan Assmann, Rigney parte de la convicción de que el pasado no surge de forma natural, sino que es una creación cultural. Como él, Rigney considera que la memoria cultural es “the product of representations and not of direct experience” (Rigney 2005, 15). Por eso, añade, la memoria cultural debe ser descrita como un proceso de rememoración activa y no como un ‘réservoir’ inmutable en el que todo parece tener cabida. En la misma línea se expresa también Astrid Erll (2009, 214), para quien el acto de recordar es siempre un proceso anacrónico, ya que cuando reconstruimos el pasado, nunca lo hacemos siguiendo un orden cronológico. En la narración resultante, esto se traduce en la presencia constante de prolepsis y analepsis.

En efecto, toda recuperación del pasado da lugar, necesariamente, a una narración. Dicho de otro modo, sólo a través de la narración es posible llevar a cabo cualquier reconstrucción del pasado. Por otro lado, cualquier colectividad necesita echar la mirada atrás para configurar su propia identidad. Ya lo decíamos en la introducción: para comprender el presente y proyectarse hacia el futuro, es necesario revisar el pasado. Por eso, memoria, identidad y narración forman una triada, cada uno de cuyos elementos necesita de los demás para existir. Dicha triada constituye la piedra angular de los Estudios de la Memoria. Por eso resulta acertado considerar estos últimos como marco teórico de la Tesis, ya que lo que aquí me propongo es abordar *una* revisión del pasado común europeo -la cursiva no es casual- a partir del análisis de un autor también europeo. Volveremos a hablar de esta triada al final de este capítulo, cuando hayamos estudiado la manera en que la literatura es capaz de construir modelos del pasado. En cualquier caso, tendremos que esperar hasta el final de la Tesis para desarrollar el concepto de identidad en relación con la literatura y la memoria.

Quisiera concluir este apartado con una precisión terminológica. Para Ann Rigney (2005), el término más apropiado para referirnos al proceso de rememoración a partir del cual una colectividad da forma a su propia memoria colectiva es el de ‘anamnesis’, ya que es el único capaz de evocar el papel fundamental que desempeña el olvido dentro de dicho proceso. En efecto, la memoria colectiva es fruto de una

selección y no de una acumulación. Además, lo recordado no pasa a formar parte de una memoria estable, ya que la relación con el pasado es siempre activa y cambiante. Por eso, cuando utilice el término ‘anamnesis’, estaré refiriéndome al acto de revisión del pasado.

4. LA LITERATURA COMO ‘MEDIUM’ PRIVILEGIADO DE LA MEMORIA CULTURAL

Al estudiar la relación entre memoria y literatura, Astrid Erll y Ansgar Nünning distinguen tres posibles escenarios de estudio: la ‘memoria *de* la literatura’ (‘Gedächtnis *der* Literatur’), la ‘memoria *en* la literatura’ (‘Gedächtnis *in* der Literatur’) y la ‘literatura como *medium* de la memoria’ (‘Literatur als *Medium* des Gedächtnisses’) (Erll-Nünning 2005, 2).

En primer lugar, la ‘memoria *de* la literatura’ reside en la intertextualidad. En efecto, mediante el fenómeno de la intertextualidad, la literatura se recuerda a sí misma. Y esto es posible gracias a toda una serie de mecanismos, como por ejemplo la reescritura de determinados mitos o la referencia explícita (o implícita) a otros textos. También el uso recurrente de determinadas formas estéticas (géneros, metáforas, etc.) constituye una manifestación clara de la ‘memoria *de* la literatura’, tal y como lo demuestra Aby Warburg en su monumental *Atlas de la memoria (Mnemosyne)*. En *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, por último, Ernst-Robert Curtius considera que existe toda una serie de ‘topoi’ cuyo uso continuado desde Homero hasta Goethe nos permiten hablar de una memoria *de* la literatura europea. En resumen, cuando hablamos de ‘memoria *de* la literatura’, estamos admitiendo que la literatura tiene memoria y que ésta se manifiesta mediante la intertextualidad, la repetición de formas estéticas y el uso recurrente de determinados ‘topoi’. En ese caso, estamos considerando la literatura como un sistema de símbolos: “Intertextualität, Topiken und Gattungen sind Ergebnis des ‘Gedächtnisses *der* Literatur als Symbolsystem’”⁴⁶ (Erll-Nünning 2005, 3).

⁴⁶ “La intertextualidad, los tópicos y los géneros son resultado de la ‘memoria *de* la literatura entendida como un sistema de símbolos’” (La traducción es mía).

Ahora bien, continúa Erll, el término ‘memoria *de* la literatura’ puede significar no sólo que la literatura tenga memoria -la preposición *de* actuaría en este caso como equivalente al genitivo latino-, sino también que la literatura es recordada por instancias exteriores -con esta acepción, la preposición introduciría un simple complemento del nombre-. En este último caso, la literatura pasa a ser un sistema social y es recordada mediante la construcción de cánones y la escritura de historias de la literatura. Más arriba, vimos que la creación de un canon literario oficial se lleva a cabo fundamentalmente desde las instancias del poder, lo cual constituye una manifestación de la memoria política (‘memoria desde arriba’). Sin embargo, con frecuencia constatamos la presencia de cánones no oficiales (‘memoria desde abajo’) que cohabitan, por decirlo de alguna manera, con los cánones oficiales. El ‘Salon des Refusés’ (Manet) o la literatura del ‘art pour l’art’ (Flaubert, Baudelaire), manifestaciones de la revolución artística que tiene lugar en la segunda mitad del siglo XIX, ilustran perfectamente este fenómeno de coexistencia de cánones.

En segundo lugar, la ‘memoria *en* la literatura’ se manifiesta, tal y como he señalado en la introducción a este capítulo, en obras cuyo núcleo temático es precisamente la memoria, tanto bajo la forma del recuerdo como del olvido. *À la Recherche du Temps perdu* de Marcel Proust, *Arc de Triomphe* de Erich-Maria Remarque o *Les gnomes* de Alain Robbe-Grillet son algunos de los ejemplos a los que hice alusión al principio. Tal y como señalan Erll y Nünning, cuando hablamos de ‘memoria *en* la literatura’, focalizamos nuestra mirada en obras concretas, mientras que en el caso de la ‘memoria *de* la literatura’, el campo de observación abarcaba todo un sistema de obras de forma diacrónica. Por otro lado, cuando hablamos de obras en las que se manifiesta el fenómeno de la ‘memoria *en* la literatura’, debemos distinguir aquellas en las que se lleva a cabo una representación del recuerdo individual de aquellas en las que lo que se tiene en cuenta es el recuerdo colectivo. Lógicamente, encontraremos también obras en las que el recuerdo aparece representado tanto en la dimensión individual como colectiva.

Dentro del grupo de textos en los que se manifiesta el fenómeno de la ‘memoria *en* la literatura’, distinguiremos el subgrupo de las ‘novelas de la memoria’, tal y como las denomina Astrid Erll en su libro *Gedächtnisromane* (2003). Prestaremos especial atención a este tipo de obras en el capítulo siguiente.

El tercer escenario posible en el estudio de la relación entre la memoria y la literatura nos lleva a considerar la segunda como ‘medium’ (privilegiado) de la primera.

Este es precisamente el título del presente apartado. Al preguntarnos si la literatura puede ser considerada como ‘medium’ de la memoria, dicen Erll y Nünning, estamos intentando saber de qué manera la intertextualidad, el uso recurrente de géneros, formas estéticas y ‘topoi’, así como los procesos de canonización y las representaciones literarias del recuerdo en su dimensión tanto individual como colectiva contribuyen a hacer de la literatura un ‘medium’ de la cultura del recuerdo:

Wie können Intertextualität, Topik, Gattungskonventionen, Kanonisierungsprozesse oder die literarische Darstellung von Erinnerungsprozessen dazu beitragen, dass Literatur als Medium in der Erinnerungskultur Wirkung entfaltet?⁴⁷ (Erll-Nünning 2005, 5).

Dicho de otro modo, una colectividad puede utilizar la literatura como medio (o soporte material, como decíamos más arriba) para llevar a cabo una revisión de su pasado y de esta manera conseguir comprenderse a sí misma. Bettina Bannasch y Almuth Hammer ponen como ejemplo los textos de la Biblia “als Medien jüdischen Selbstverständnis vor und nach der Schoah”⁴⁸ (Erll-Nünning 2005, 5). En este sentido, la literatura es uno de los numerosos ‘media’ en los que se sustenta materialmente la memoria cultural. Es además una forma simbólica independiente de esta última (Erll 2011, 144), como también lo son la Historia, la mitología, la religión o la ciencia.

La literatura, dice Erll, es ‘medium’ de la memoria cultural, porque comparte con ella tres características fundamentales: la de ‘condensación’, que permite crear y transmitir ideas del pasado en poco espacio -“It is not enough to pick up isolated data of our past experience; we must really *re-collect* them, we must organize and synthesize them, and assemble them into a focus of thought” (Erll 2011, 145)-; la de ‘narración’, ya que cualquier rememoración consciente del pasado, tanto a nivel individual como colectivo, se lleva a cabo mediante estrategias similares a la narración literaria; y el ‘uso

⁴⁷ “¿De qué manera pueden la intertextualidad, los tópicos, las convenciones genéricas, los procesos de canonización o la representación literaria de procesos del recuerdo contribuir a que la literatura produzca un impacto como ‘medium’ en la cultura del recuerdo?” (La traducción es mía).

⁴⁸ “como medios a través de los cuales los judíos pueden autocomprenderse antes y después de la Shoah” (La traducción es mía).

de géneros' como "culturally available formats to represent past events and experiences" (Erll 2011, 145).

Pero además, añade Erll, la literatura posee tres características específicas que hacen de ella un 'medium' privilegiado de la memoria cultural:

-primero, por la manera como se sirve de la ficción para hablar de la realidad, al ser la ficción una componente fundamental del discurso memorístico;

-segundo, porque tiene la capacidad de reunir en un mismo texto distintos tipos de discurso, fenómeno que denominamos heteroglosia o interdiscursividad:

By representing different ways of speaking about the past (and of memory), literature gives voice to the epistemological and ideological positions connected with these languages. In this way, literary works can display and juxtapose divergent and contested memories and create mnemonic multiperspectivity (Erll 2011, 150-151);

-tercero, porque la literatura permite producir memoria -en tanto que las obras literarias constituyen versiones específicas del pasado-, y todavía más importante, reflexionar sobre la memoria: "Literary works are memory-productive *and* memory-reflexive, and often, like a reversible figure, simultaneously" (Erll 2011, 151).

De las tres, me interesa particularmente detenerme en la primera y en la tercera, puesto que uno de los objetivos de esta Tesis es analizar cómo una obra ficcional, *Jean-Christophe*, puede convertirse en un referente cultural mediante el cual una colectividad determinada reflexiona sobre su propio pasado.

Así, estudiaré a continuación el papel que la ficción desempeña en la literatura y, de forma más general, en el discurso de la memoria. Más tarde, me centraré en la manera en que la literatura es capaz de producir memoria y reflexionar sobre ella construyendo modelos del pasado. Para ello, me serviré de la teoría sobre la mimesis de Paul Ricœur, que explicaré brevemente. Presentaré, por último, una serie de reflexiones en torno a la relación existente entre memoria, narración e identidad.

5. EL PAPEL DE LA FICCIÓN EN LA LITERATURA Y EN EL DISCURSO DE LA MEMORIA

В болезненном состоянии сны отличаются часто необыкновенною яркостью и чрезвычайным сходством с действительностью. Слагается иногда картина чудовищная, но обстановка и весь процесс всего представления бывают при этом до того вероятный и с такими тонкими, неожиданными, но художественно соответствующими всей полноте картины подробностями, что их и не выдумать наяву этому же самому сновидцу, будь он такой же художник, как Пушкин или Тургенев. Такие сны, болезненные сны, всегда долго помнятся и производят сильное впечатление на расстроенный и уже возбужденный организм человека (Фёдор Достоевский, *Преступление и наказание*, I, V)⁴⁹.

Después de errar un tiempo por las calles de San Petersburgo, Raskolnikov decide ir a casa de Razoumikhine, antiguo compañero de la universidad con quien mantiene una estrecha amistad. La situación de extrema miseria en la que vive le lleva, una vez más, a pedir ayuda a su amigo. Sin embargo, enseguida se arrepiente, invadido por un desagradable sentimiento de vergüenza. De vuelta a casa, Raskolnikov, presa del cansancio, deja caer su cuerpo en la hierba y se queda dormido casi al instante. El joven muchacho tiene entonces un sueño aterrador en el que unos campesinos matan de forma especialmente cruenta la yegua de uno de ellos.

Debido al estado enfermizo en el que se encuentra el protagonista, la frontera que separa realidad y ficción parece diluirse por momentos en la cabeza del joven muchacho. Tal y como sugiere el narrador, la sensación de confusión provocada por el

⁴⁹ Propongo como traducción de este fragmento la publicada por Livre de Poche (LGF) en su edición de 2008: “Dans un état malade, les rêves se distinguent souvent par un relief, une intensité extraordinaires et par une extrême ressemblance avec la réalité. Il arrive que le tableau qui se compose ainsi soit monstrueux, mais le cadre et tout le processus de représentation sont alors à ce point vraisemblables et les détails si subtils, si inattendus, en même temps qu’ils correspondent si artistement à l’ensemble du tableau, que le rêveur lui-même serait bien capable de les inventer à l’état de veille, fût-il un artiste comme Pouchkine ou Tourgueniev. Ces rêves, ces rêves malades laissent toujours un souvenir durable, et agissent fortement sur un organisme ébranlé et déjà surexcité” (Dostoïevski 2008, 87).

sueño influirá más tarde en el asesinato de la vieja usurera Alena Ivanovna y sobre todo, en el de su hermanastra Elisabeth.

A primera vista, el sueño aquí narrado constituye un relato ficcional dentro del macrorelato de ficción que es la novela. Por eso, la carga de referencialidad que en principio podríamos atribuir al sueño no es muy grande. Sin embargo, en la edición francesa de la novela encontramos una nota a pie de página en la que se indica que el sueño en cuestión es un recuerdo personal del escritor. Fenómenos de este tipo se repiten continuamente en literatura: cuando un autor crea una historia ficcional, inevitablemente está introduciendo, consciente o inconscientemente, toda una serie de vivencias personales ‘reales’.

Ahora bien, al mismo tiempo que la realidad es generadora de ficción, la ficción puede influir a su vez en la percepción que los individuos tienen de la realidad. Como Don Quijote o Madame Bovary, a menudo percibimos el mundo que nos rodea proyectando en él nuestras propias lecturas ficcionales. Como sucede con ellos, las lecturas que hacemos durante nuestras vidas determinan nuestra visión personal del mundo y dan forma, en gran medida, a nuestra memoria individual y colectiva. En este sentido, la literatura, a través de la ficción, constituye una fuente productora de memoria. Astrid Erll explica de la siguiente manera el movimiento de doble sentido entre realidad y ficción que tiene lugar en cualquier obra literaria:

According to Iser's phenomenological and anthropological theory of literature, every fictional representation rests on two forms of boundary-crossing. Elements of external 'reality' are repeated in the literary text, but not simply for their own sake. In the context of the fictional world, the repeated reality becomes a sign and takes on other meanings. On the other hand, the 'imaginary' -which according to Iser 'tends to manifest itself in a somewhat diffuse manner, in fleeting impressions that defy our attempts to pin it down in a concrete and stabilized form'- is given form through its representation in the medium of fiction, thereby achieving a determinacy which it did not previously possess. We are thus dealing here with 'two distinct processes. Reproduced reality is made to point to a 'reality' beyond itself, while the imaginary is lured into form.' The result is that 'extratextual reality merges into the imaginary, and the imaginary merges into reality.' Through this interplay between the real and the imaginary, fictional texts restructure cultural perception (Erll 2011, 149-150).

Los dos fenómenos anteriores tienen lugar, respectivamente, durante la creación y la recepción del texto. En el momento de la creación, las vivencias personales del autor, así como su propia visión del mundo se convierten, en mayor o menor medida, en ficción; en el momento de la recepción, por otro lado, es cuando la ficción puede determinar la percepción que el lector tiene de la realidad, pasando a formar parte de su memoria individual. Si además la obra en cuestión se convierte en texto cultural, diremos que la memoria individual del autor pasa a formar parte de la memoria cultural de la colectividad que se identifica con ella, influyendo así en su visión del mundo.

De los dos fenómenos, es el segundo el que se produce con mayor intensidad, puesto que, pese a que los textos se nutren siempre de forma inevitable de las vivencias personales de sus creadores, la literatura es esencialmente ficción.

Por otro lado, la ficción constituye una característica esencial del discurso memorístico en todas sus modalidades: “Erinnerung verfährt Halbwachs zufolge nicht nur rekonstruktiv, sondern vermag auch fiktive Elemente aufzunehmen”⁵⁰ (Erl 2003, 64). Sin duda, el carácter proteico e inestable de la memoria explica por qué a menudo los testimonios sobre vivencias del pasado se traducen en una ficcionalización del mismo. Frente a los hechos que tuvieron lugar, que Hegel denomina ‘res gestae’, encontramos la narración de los mismos -‘Historia rerum gestae’-, la cual presenta inevitablemente unas ciertas dosis de imaginación. No en vano, Ruth Klüger advierte, refiriéndose al Holocausto, que ninguno de los libros escritos sobre la experiencia de los campos constituye una reproducción mimética de la misma y que sólo los textos escritos inmediatamente después de la liberación conservan una mayor referencialidad con respecto a los hechos acaecidos.

*

La pregunta que debemos plantearnos ahora es la siguiente: si la ficción está presente tanto en la literatura como en cualquier otro soporte del discurso de la memoria, ¿por qué una obra literaria es capaz de influir con mayor intensidad en nuestra percepción de la realidad que cualquier otra fuente documental? Dicho de otra manera,

⁵⁰ “Según Halbwachs, el recuerdo no sólo opera mediante la reconstrucción, sino que también puede asimilar elementos ficticios” (La traducción es mía).

¿en qué sentido el tratamiento que la literatura hace de la ficción hace de ésta un ‘medium’ privilegiado de la memoria cultural?

Para responder a esta pregunta, tomo como ejemplo la oposición que Walter Benjamin establece entre los contadores de relatos (‘Erzähler’) -manifestación evidente de lo que Jan Assmann y Aleida Assmann denominan memoria comunicativa-, y la novela ficcional. Los ‘Erzähler’, dice Benjamin (1991, 107), eran individuos en movimiento que narraban las experiencias vividas allí donde iban, refiriéndose siempre a los lugares donde estuvieron. En oposición a la ‘Erzählung’ (narración oral de historias, en el sentido de Benjamin), encontramos la novela. La irrupción de la última a finales del siglo XVIII trae consigo la extinción progresiva de la primera.

La novela, continúa Benjamin, no procede de la tradición oral, como tampoco pasa a formar parte de ella. Es siempre fruto de la creación de un individuo en soledad y, a diferencia de la ‘Erzählung’, no constituye un ‘exemplum’. Además, la novela transmite información cercana al lector, para quien un suceso próximo tiene mucha más importancia que cualquier hecho histórico lejano. Poco queda pues del movimiento en el espacio y el tiempo que toda ‘Erzählung’ trae consigo. Ahora bien, es precisamente por su inmediatez y por su carácter poco documental por lo que la información transmitida en la novela resulta mucho más plausible y menos fantástica, y eso a pesar de estar mucho más alejada de la realidad que otras formas documentales de la memoria. Es el famoso ‘effet de réel’ de la novela.

Algo similar hace Aleida Assmann al oponer determinados discursos de la memoria (comunicativa) con el de la literatura. En *Der lange Schatten der Vergangenheit* (2006), Assmann se pregunta por la autenticidad de los recuerdos evocados por quienes vivieron determinados hechos del pasado. Señala que en muchas ocasiones, dichos recuerdos son correctos pero no auténticos (2006, 162). Esto es así porque, tal y como decía Halbwachs, la lectura del pasado está determinada por los marcos sociales o ‘cadres sociaux’ del presente, desde cuya perspectiva se decide lo que es correcto y lo que debe ser recordado.

Sin embargo, en el contexto de la creación literaria, esta relación de autenticidad/corrección parece invertirse. Para escritores como Martin Walser o Marcel Proust, los recuerdos vehiculados a través de la literatura son auténticos aunque no necesariamente correctos. Sólo la literatura (y el arte en general) son capaces de liberarse de las imposiciones que desde el presente se hacen con respecto a lo que debe

ser recordado, ya que lo que se impone en ese caso es el pasado de la propia experiencia:

Und je größer die Diskrepanz zwischen den Erfahrungen der Vergangenheit und dem Geltungssystem der Gegenwart ist, desto stärker wird der Druck, diese Vergangenheit den Normen der Gegenwart anzupassen. Das Ergebnis wäre, wie Walser feststellt, 'eine komplett erschlossene, durchleuchtete, gereinigte, genehmigte, total gegenwartsgeeignete Vergangenheit'⁵¹ (Assmann 2006, 162).

En definitiva, puesto que el discurso de la memoria (comunicativa) no es capaz de escapar al ámbito de los marcos sociales, la literatura está llamada a desempeñar un papel fundamental en lo que respecta a la construcción de un discurso de la memoria sobre el que pueda sustentarse la identidad de una colectividad dada.

Esto no quiere decir, sin embargo, que los textos literarios puedan ser tratados como documentos históricos, ni siquiera las obras de los escritores combatientes durante la Primera Guerra Mundial, consideradas por Nicolas Beaupré como la expresión máxima de referencialidad en literatura:

C'est moins la recherche d'une vérité des faits rapportés par les récits et poèmes de guerre qui nous intéresse que la réalité des représentations qu'ils véhiculent. En ce sens, nous nous plaçons délibérément en rupture avec une historiographie qui, à la suite de Jean Norton Cru, a cherché à démontrer ou à infirmer les affirmations de ce qu'elle a baptisé des 'témoins'. Il ne s'agit pas en effet pour nous de rechercher dans les textes étudiés un reflet représentatif de l'expérience des soldats à travers les textes littéraires. C'est la littérature en tant que pratique culturelle qui est notre objet, de même que les représentations qu'elle véhicule (Beaupré 2006, 17).

Asistimos pues a una especie de dialéctica entre verdad y verosimilitud: al final, el problema no es tanto la forma como se accede al pasado -es decir, si esto se hace a través de la memoria, la Historia o la literatura-, sino la pretensión de que los recuerdos

⁵¹ "Y cuanto mayor sea la discrepancia entre las experiencias del pasado y el sistema de valores del presente, más fuerte será la presión para adaptar ese pasado a las normas del presente. El resultado sería, tal y como pone de manifiesto Walser, 'un pasado enteramente desarrollado, traslúcido, depurado, ratificado y totalmente adecuado al presente'" (La traducción es mía).

recuperados sean auténticos. Pero, tal y como hemos dicho más arriba, sólo la literatura nos permite conseguirlo de forma plena, al ser la única disciplina capaz de liberarse de las imposiciones correctivas propias de los marcos sociales. Y esto es posible porque, si bien es cierto que en las demás modalidades del discurso de la memoria encontramos siempre una componente ficcional, sólo la literatura se propone utilizar la ficción de forma intencionada y premeditada. Y precisamente...

...weil literarische Texte fiktionale Welten erzeugen und Gedächtnis durch vielfältige Darstellungsformen zu inszenieren vermögen, spielt Literatur eine bedeutende Rolle bei der kollektiven Gedächtnisbildung, eine Rolle, die nicht-fiktionale Texte nicht übernehmen können⁵² (Erll 2003, 67).

*

Don Chisciotte (...) credeva fermemente che i romanzi fossero veri. Non dava alcuna dimostrazione storica, né si basava su documenti e testimonianze, come uno studioso di professione⁵³ (Citati 2013, 40).

Se pregunta Erll: “Wie kann es sein, dass fiktive Schilderungen eine reale, gegenwärtige Situation beeinflussen?”⁵⁴ (Erll 2003, 63). Semprún responde así a esta pregunta:

Il y a des obstacles de toute sorte à l’écriture. Purement littéraires, certains. Car je ne veux pas d’un simple témoignage. D’emblée, je veux éviter, m’éviter,

⁵² “...porque los textos literarios pueden producir mundos ficcionales y escenificar memoria a través de formas de representación múltiples, la literatura desempeña un papel significativo en el proceso de formación de la memoria colectiva, un papel que los textos no ficcionales no pueden asumir” (La traducción es mía).

⁵³ “Don Quijote (...) creía firmemente que las novelas eran ciertas. No aportaba ninguna demostración histórica ni se basaba en documentos y testimonios, como lo haría un investigador profesional” (La traducción es mía).

⁵⁴ “¿Cómo es posible que representaciones ficticias puedan influir sobre una situación real, actual?” (La traducción es mía).

l'énumération des souffrances et des horreurs. D'autres s'y essaieront, de toute façon... D'un autre côté, je suis incapable, aujourd'hui, d'imaginer une structure romanesque, à la troisième personne. Je ne souhaite même pas m'engager dans cette voie. Il me faut donc un « je » de la narration, nourri de mon expérience mais la dépassant, capable d'y insérer de l'imaginaire, de la fiction... Une fiction qui serait aussi éclairante que la vérité, certes. Qui aiderait la réalité à paraître réelle, la vérité à être vraisemblable (Semprún 1994, 217).

También Ann Rigney explica por qué la ficción literaria es necesaria para reinterpretar el pasado y comprender el presente:

The stories told about certain events also provide a cultural framework for remembering them, and just as actual locations serve to attract topographically unrelated memories, so too certain narratives provide a cultural framework for other stories (Rigney 2005, 19).

En efecto, a diferencia de otros 'lieux de mémoire' más estáticos, como los monumentos, que son mucho más resistentes a la resignificación, los textos y las imágenes, que Rigney denomina 'mobile media', desempeñan un papel fundamental en el proceso de construcción de la memoria cultural. Esto es debido a la capacidad de dichos medios de ser "infinitely reproducible" (Rigney 2005, 20). Además, el significado de muchos de los lugares de la memoria a los que se refiere Pierre Nora sólo se mantiene vivo gracias, entre otros, al reciclaje de historias (entendidas, claro está, como narración o 'stories'): "monuments retain their value as agents of 'working memory' only as long as their significance is kept alive by the recycling of stories and commemorative events" (Rigney 2005, 21). En resumen, decimos que la literatura constituye un 'medium' privilegiado para el discurso de la memoria y, en consecuencia, una manifestación privilegiada del arte por la siguiente razón:

By virtue of their aesthetic and fictional properties [literary works] are more 'mobile' and 'exportable' than other forms of representation, whether in translation or the original, and are certainly more mobile than actual memory sites such as Oradour (Rigney 2005, 25-26).

6. TEORÍA DE LA MÍMESIS: CREACIÓN DE MODELOS DEL PASADO

En este apartado, quiero presentar brevemente la teoría sobre la mimesis desarrollada por Paul Ricœur en *Temps et récit*. Dicha teoría pone de manifiesto que la literatura constituye un ‘medium’ privilegiado en el contexto de la memoria cultural, en tanto que es capaz de producir discursos sobre la memoria a la vez que reflexiona sobre ellos: “Literature is a medium which simultaneously builds and observes memory” (Erl 2009, 221). Nuestro objetivo aquí es estudiar la forma según la cual esto se lleva a cabo.

Para Ricœur, toda obra literaria atraviesa tres estadios diferentes que él denomina prefiguración, configuración y refiguración. Mientras los dos primeros tienen lugar en el momento de la producción de la obra, el tercero se corresponde con la recepción de la misma. Durante los procesos de prefiguración y configuración del texto se proyectan las vivencias personales del autor, así como el capital simbólico del que dispone éste por el hecho de pertenecer a una colectividad concreta en un momento determinado. Sin embargo, es en el momento de la recepción de la obra cuando se decide si ésta se convierte en texto cultural para la colectividad que la acoge, pasando a formar parte de su ‘Funktionsgedächtnis’, o por el contrario, queda aparentemente olvidada en el gran almacén simbólico que Aleida Assmann llama ‘Speichergedächtnis’. El estudio de la recepción de cualquier obra resulta extremadamente complejo, ya que un mismo texto puede pasar a formar parte de la ‘Funktionsgedächtnis’ de una colectividad determinada y ser ignorado simultáneamente por otra. También puede suceder que una obra quede almacenada en la ‘Speichergedächtnis’ de una colectividad para más tarde ser rescatada del olvido y pasar a formar parte del canon literario de esa misma colectividad.

Veamos con más detalle cada uno de los tres estadios anteriores:

1) En el estadio de prefiguración o ‘mimesis 1’, tiene lugar la concepción de la obra. Es un estadio anterior a la narración y viene definido por la percepción que el autor tiene de la realidad, la cual, “[since] our experience of reality is symbolically preformed” (Erl 2011, 153), está determinada por su propio bagaje cultural. Esto significa que toda obra literaria surge a partir de lo extra-literario. Es en este estadio, además, donde toma forma el eje paradigmático del texto, el cual viene definido por el conjunto de elementos culturales y sociales así como de estructuras mentales -valores,

normas, estereotipos y otros tantos esquemas que determinan la percepción que el autor tiene del mundo- compartidos por el autor y la colectividad de la que forma parte⁵⁵.

2) En el estadio de configuración o ‘mímesis 2’, los elementos que conforman el eje paradigmático de la obra son conectados sintagmáticamente y modelados mediante la narración. Es aquí donde tiene lugar la creación del relato ficcional en el que se encarna la obra literaria en cuestión. Así pues, la transición de ‘mímesis 1’ a ‘mímesis 2’ no es otra cosa más que la concreción del eje paradigmático en el eje sintagmático. Los elementos que de forma abstracta prefiguran la obra literaria en el nivel de ‘mímesis 1’ toman una forma concreta y tangible en el nivel de ‘mímesis 2’. En este último estadio, la obra literaria deja de ser una simple ‘re-presentación’ de la realidad para convertirse en fuente de ‘creación’ de la misma. Es aquí donde la literatura es capaz de crear, a través de la ficción, nuevos discursos de la memoria.

3) En el estadio de refiguración o ‘mímesis 3’, tiene lugar la recepción de la obra. Es a través de la lectura como se produce la transición entre ‘mímesis 2’ y ‘mímesis 3’. Es aquí donde se cierra el círculo de la mímesis, ya que si la transición entre ‘mímesis 1’ y ‘mímesis 2’ constituía el paso del mundo real al mundo ficcional, en la transición entre ‘mímesis 2’ y ‘mímesis 3’ tiene lugar el desplazamiento inverso, desde el mundo del texto hasta el mundo del lector. En este momento es donde la ficción literaria configura la percepción que este último tiene de la realidad. Por eso, dice Erll: “literary works can also change perceptions of reality and in the end -through the reader’s actions, which can be influenced by literary models- also cultural practice and thereby reality itself” (Erll 2011, 155). Y continúa:

With their narrative structure, literary stories shape our understanding of the sequence and meaning of events, and of the relation between past, present and future. Literature moulds memory culture thus through its structure and forms, but of course, and more obviously so, also through its contents: representations of historical events (such as wars and revolutions) and characters (such as kings and explorers), of myths and imagined memories *can* have an impact on readers and

⁵⁵ Pese a que el eje paradigmático aparece en el nivel de prefiguración textual, nosotros, como lectores, sólo podremos acceder a él a través de la obra material, esto es, del eje sintagmático de la misma. Por eso, al analizar *Jean-Christophe*, sólo podré definir el eje paradigmático (cf. Segunda Parte, Capítulo 4) una vez analizado el texto con profundidad.

can re-enter, via Mimesis 3, the world of action, shaping, for example, perception, knowledge and everyday communication, leading to political action or prefiguring further representation (Erl 2011, 155).

En función de cómo sea la recepción de la obra en cuestión, los textos serán ‘culturales’ o ‘colectivos’. Decimos que un texto es ‘cultural’ cuando mediante un proceso de canonización pasa a formar parte de la ‘Funktionsgedächtnis’ de la colectividad que lo acoge. Es lo que comúnmente se denomina ‘clásico’. La ficción literaria contenida en los textos culturales influye hasta tal punto en la percepción que dicha colectividad tiene del mundo que termina convirtiéndose en una referencia identitaria de la misma:

Aus der Vielzahl literarischer Werke, die eine Gesellschaft produziert und bewahrt, werden einige ausgewählt, denen kanonischer (d.h. für Aleida Assmann: ‘kultureller’) Status zugesprochen wird. Hierdurch ändert sich die Sicht auf die Texte auf fundamentale Weise. Mit ihrem Eingang in den Bereich des kulturellen Funktionsgedächtnisses gewinnen sie als verbindliche Texte eine zusätzliche Sinndimension: Sie vermitteln Konzepte kultureller, nationaler oder religiöser Identität sowie kollektiv geteilte Werte und Normen⁵⁶ (Erl 2003, 57).

Los textos culturales funcionan pues como “storage media of the Cultural Memory” (Erl 2011, 163). En el caso de los textos culturales, resulta además interesante analizar cómo la obra en cuestión ha conseguido entrar a formar parte de la ‘Funktionsgedächtnis’ de una colectividad concreta, determinando si dicho proceso se llevó a cabo desde las instancias del poder (‘memoria desde arriba’) o de forma alternativa (‘memoria desde abajo’).

Por otro lado, un texto es ‘colectivo’ -‘literario’, según Aleida Assmann- cuando a pesar de ser leído por numerosos miembros de una colectividad, no se produce la canonización del mismo. Es lo que comúnmente se denomina ‘texto popular’. A pesar

⁵⁶ “De la multitud de obras literarias que produce y conserva una sociedad, algunas son seleccionadas, concediéndoseles el estatus canónico (o, como diría Aleida Assmann: ‘cultural’). De esta manera, la forma de ver los textos cambia de manera sustancial. Al entrar en el ámbito de la ‘Funktionsgedächtnis’ cultural, se convierten en textos vinculantes y adquieren una dimensión adicional de significado: transmiten conceptos de identidad cultural, nacional o religiosa así como valores y normas compartidos” (La traducción es mía).

de no ser una referencia identitaria sólida, este tipo de textos constituyen una componente vital de la colectividad que los acoge y son capaces de vehicular modelos del pasado:

Historische Romane, [...] Abenteuer- und Reiseromane des 19. Jahrhunderts, *Science-Fiction*, Liebesromane oder die Landser-Heftchen, die heute noch an jedem Kiosk erhältlich sind, sind sicherlich keine verbindlichen ‘kulturellen Texte’. [...] Dennoch spielten und spielen sie bei der Konstitution kultureller Gedächtnisse eine wichtige Rolle. Sie vermitteln dem Leser kollektive Identitäten, Mythen und Geschichtsbilder sowie Werte und Normen, wie sie üblicherweise im Rahmen des kulturellen Gedächtnisses gestiftet werden⁵⁷ (Erl 2003, 59-60).

En efecto, “the concept of collective text points to a way of reading in which literary works are actualized not so much as *precious* objects to be remembered themselves, but rather as *vehicles* for envisioning the past” (Erl 2011, 164). En este sentido se puede decir que los textos colectivos oscilan entre la ‘Funktions-’ y la ‘Speichergedächtnis’, ya que, sin pasar a formar parte del canon, consiguen modelar la memoria cultural del grupo: “Collective texts create, circulate and shape contents of cultural memory” (Erl 2011, 164). En este caso, la literatura se comporta como “circulation medium of Cultural Memory” (Erl 2011, 165).

Según lo anterior, el hecho de que un texto sea cultural o colectivo no depende de la forma ni del contenido del mismo, sino de la manera en que la colectividad se apropia del mismo. Esto significa entonces que no es en el ámbito de la creación, sino en el de la recepción donde un texto deja de ser ‘simplemente’ literario para convertirse en cultural:

Während der literarische Text nur unverbindliche Sinnangebote vermittelt, Teil seiner Epoche ist und mit ihrem Wandel auch seine Interessantheit verliert,

⁵⁷ “Las novelas históricas, [...] las novelas de aventuras y las novelas de viaje del siglo diecinueve, las novelas de ciencia ficción, las novelas de amor o los fascículos de la serie ‘Landser’, disponibles todavía hoy en muchos kioscos, no son, con toda seguridad, ‘textos culturales’ vinculantes. (...) Sin embargo, desempeñaron y desempeñan un papel importante en la constitución de la memoria cultural. Transmiten al lector identidades colectivas, mitos e imágenes de la Historia, así como valores y normas, de la misma manera como sucede, generalmente, en el ámbito de la memoria cultural” (La traducción es mía).

vermittelt der kulturelle Text eine verbindliche, unhintergehbare und zeitlose Wahrheit⁵⁸ (Erl 2003, 58).

Es por tanto en el nivel de ‘mímesis 3’ donde se decide si un texto es cultural o literario.

Por otro lado, puesto que, tal y como vimos anteriormente, el flujo entre la ‘Speicher-’ y la ‘Funktionsgedächtnis’ es constante y las fronteras que separan ambos compartimentos no son impermeables -lo cual equivale a decir que en el seno de cualquier grupo ‘recuerdo’ y ‘olvido’ mantienen una relación dialéctica constante-, un texto ‘cultural’ puede dejar de serlo en cualquier momento, es decir, ser ‘culturalmente’ olvidado, y pasar a ser considerado una vez más como ‘simplemente’ literario. Por eso, debemos siempre estudiar la recepción de las obras literarias de forma diacrónica, determinando al mismo tiempo el contexto en el que se lleva a cabo dicho estudio. Para referirse al estudio diacrónico de un texto, Ann Rigney utiliza el término de ‘literary afterlives’. Se trata de analizar el impacto que un texto determinado tiene en una cultura concreta durante un intervalo de tiempo definido. El estudio de las obras según la perspectiva de las ‘literary afterlives’ nos permitirá determinar cómo, durante largos periodos de tiempo, éstas se mueven entre la canonización y la censura, el ‘exemplum’ y la ‘damnatio memoriae’, el olvido y la recuperación, o lo que es lo mismo, entre la ‘Funktionsgedächtnis’ y la ‘Speichergedächtnis’. En este contexto, hablaremos de fenómenos como el de resignificación y trataremos los textos como si fueran monumentos.

7. CONCLUSIONES

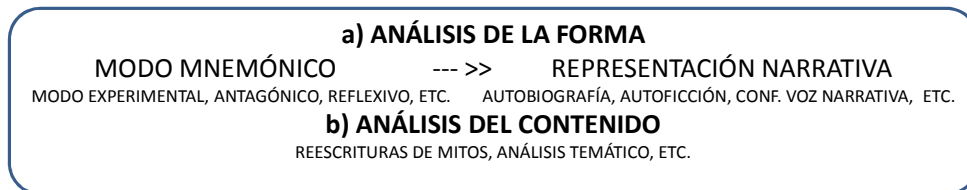
El siguiente esquema me permite presentar, a modo de resumen, los tres niveles que conforman el círculo de mímesis de Paul Ricoer. En él recojo además una serie de estrategias de análisis que aplicaré más tarde al estudio de *Jean-Christophe*:

⁵⁸ “Mientras que el texto literario transmite sólo sugerencias de sentido no vinculantes, forma parte de su época y pierde con ella también parte de su interés, un texto cultural transmite una verdad vinculante, ineludible y atemporal” (La traducción es mía).

-MIMESIS 1

Prefiguración a partir de las vertientes individual y colectiva de la memoria cultural

-MIMESIS 2



-MIMESIS 3

- a) Cultural texts [-- >> CANON / FUNKTIONSGEDÄCHTNIS] -
- b) Collective texts [-- >> ARCHIVO / SPEICHERG. /// CANON / FUNKTIONSG.] -
- c) Literary afterlives [ESTUDIO DIACRÓNICO] -

Ilustración 3: niveles de mimesis para Paul Ricœur

Por otra parte, conviene señalar que el nivel de ‘mimesis 2’ posibilita la transición entre los niveles de ‘mimesis 1’ y ‘mimesis 3’, ya que permite pasar de una concepción del mundo previa a la obra literaria a otra concepción del mundo modelada por ésta. Dicho de otra manera: “literary narratives mediate between pre-existing memory culture on the one hand and its potential restructuring on the other” (Erll 2011, 156). En el esquema siguiente me gustaría subrayar la posición central que el nivel de ‘mimesis 2’ ocupa dentro del círculo de mimesis:

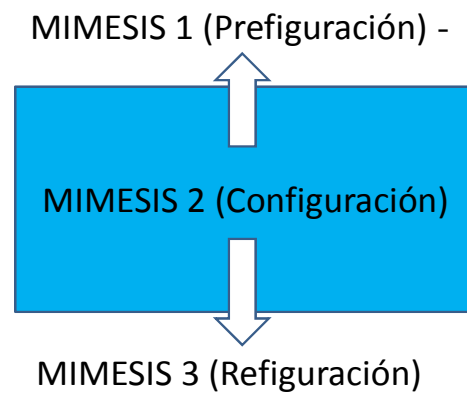


Ilustración 4: interacción entre los niveles de mímesis

Lógicamente, el nivel de ‘mímesis 3’ puede influir en la prefiguración de nuevas obras literarias, lo cual permite unir de forma sucesiva toda una serie de círculos miméticos tal y como ilustramos en el siguiente esquema:

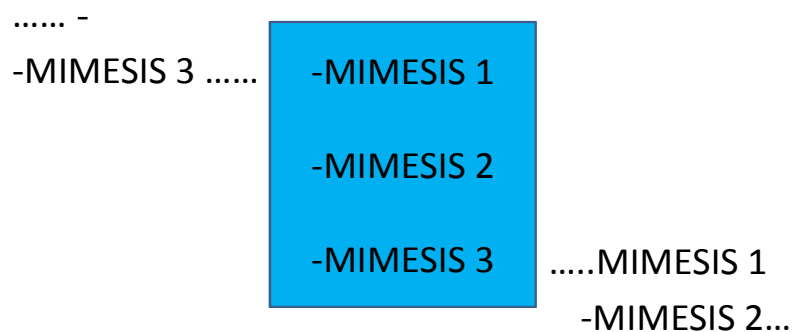


Ilustración 5: concatenación de diferentes ciclos miméticos

En definitiva, la teoría sobre la mimesis de Paul Ricœur muestra cómo la literatura es capaz de crear modelos del pasado y hasta qué punto la narración constituye el punto de encuentro entre memoria y literatura: “Remembering itself is a quasi-verbal process of silent narrating by which the story receives an aesthetic form, primarily as a result of the selection and structuring inherent in recollection” (citado por Erll 2009, 215).

Capítulo 2

MEMORIA, NARRACIÓN E IDENTIDAD

1. INTRODUCCIÓN

Como ya sabemos, la identidad de un grupo se define siempre mediante la ‘présentification’ de toda una serie de recuerdos del pasado. Pero como también sabemos, la relación entre identidad y memoria no es directa, ya que los recuerdos necesitan un soporte material en el que poder vehicularse. Ese soporte material es la narración, entendida en sentido amplio. En efecto, la narración puede expresarse mediante lenguajes de todo tipo: pintura, música, imagen fotográfica, etc. Sin embargo, de todos ellos, es el de la literatura el que, tal y como señalamos más arriba, parece vehicular de manera más eficaz los discursos del pasado⁵⁹.

Esto es así, decíamos, porque el uso de la palabra asociado -paradójicamente- a la ficción literaria es el que mejor consigue representar la realidad del mundo que nos rodea. No en vano nos referimos a menudo a la literatura como ‘carrefour entre les arts’, de lo cual dan buena cuenta obras como *Les Salons* de Diderot, donde gracias a la ficción literaria combinada con procesos de écfrasis, la pintura alcanza su máximo grado de expresión mediante la palabra. Por eso, tal y como afirmábamos más arriba, la literatura puede ser considerada como el ‘medium’ privilegiado de la memoria cultural, si bien es cierto que no es el único posible.

⁵⁹ Por eso, de ahora en adelante, cuando hablemos de narración, nos estaremos refiriendo a la narración literaria.

Pero además de ser soporte material de la memoria, la narración permite, al mismo tiempo, ordenar los recuerdos contenidos en ella. Por eso, constituye el estadio intermedio necesario entre memoria e identidad. Dicho de otra manera, cuando un autor se propone llevar a cabo una búsqueda identitaria, se sirve de la narración para poner en orden el ‘trop-plein’ de recuerdos almacenados en su cabeza y, simultáneamente, dotarles de un sustento material que los haga perceptibles. A modo de ejemplo, al hablar de Albert Memmi, Afifa Marzouki se refiere a la escritura como ‘mise en ordre’ de las ideas, los sentimientos y las sensaciones. Y señala:

Les romans de Memmi, par leur perpétuel effort d’inventaire et par leur construction syncopée et labyrinthique qui fait alterner sans transition le fait vrai ou historique et le commentaire ou la révolte, semblent s’organiser autour d’un ensemble de fiches que l’écrivain tente de dépoussiérer et de disposer dans l’ordre qu’il a choisi. Aussi l’œuvre de Memmi présente-t-elle souvent l’acte d’écrire comme une opération de nettoyage et de clarification de tout ce qui, dans la conscience et la mémoire, demeure brouillé et trouble⁶⁰.

2. INTERSECCIÓN MEMORIA-NARRACIÓN: CONCEPTOS CLAVE

Memoria, narración e identidad constituyen pues una triada de elementos inseparables. En este punto, me interesa estudiar algunos fenómenos relacionados directamente con la intersección entre los dos primeros. Para ello, me fijaré en un tipo de textos muy concreto que Astrid Erll denomina ‘novelas de la memoria’ y que constituyen la intersección más lograda entre literatura y memoria.

El término ‘novela de la memoria’ o ‘Gedächtnisroman’ fue introducido por Astrid Erll en su trabajo de Tesis doctoral⁶¹. Con él, Erll se refiere a una serie de novelas escritas durante y después de la Primera Guerra Mundial por los soldados

⁶⁰ LiMag: le site sur les littératures du Maghreb. *Auteurs: Albert Memmi, par Afifa Marzouki*. [En línea] <http://www.limag.com> (Página consultada en marzo de 2015).

⁶¹ La publicación en la que me he inspirado para este capítulo es el resultado de la reelaboración de dicha Tesis doctoral. Se trata de la obra ERL, A. (2003): *Gedächtnisromane. Literatur über den Ersten Weltkrieg als Medium englischer und deutscher Erinnerungskulturen in den 1920er Jahren*, cuya referencia completa se puede encontrar en la bibliografía.

combatientes. Se trata en su mayor parte de testimonios casi inmediatos por parte de quienes luchaban en el campo de batalla. No obstante, algunas de las novelas de la memoria analizadas por Erll fueron escritas posteriormente, habiendo transcurrido un lapso temporal más o menos dilatado con respecto a los acontecimientos narrados. En este caso, como veremos, el grado de referencialidad disminuye, puesto que el relato de los acontecimientos se tiñe enseguida de elementos ficcionales con los que el autor colma los huecos que el paso del tiempo ha dejado en su memoria.

En este subgénero narrativo, se produce el fenómeno de la ‘memoria *en* la literatura’, lo cual no significa que en todos los textos donde la memoria constituye el núcleo temático fundamental puedan ser considerados ‘Gedächtnisromane’.

Por otra parte, tanto los textos culturales como los colectivos pueden ser novelas de la memoria, lo cual resulta comprensible, ya que una misma obra puede oscilar entre lo cultural y lo colectivo según el contexto y época en que sea estudiada. Esto quiere decir que para decidir si una novela es novela de la memoria, un estudio diacrónico de su recepción (mímesis 3) nos dará poca información; es más bien el estudio de la prefiguración y la configuración del texto (mímesis 1 y 2) lo que nos dará las claves.

Para comprender de forma precisa la manera según la cual se produce en este tipo de textos la interacción entre memoria y narración literaria, debemos responder a las siguientes preguntas:

- a) ¿cómo se presentan en estas novelas las dimensiones del recuerdo?
- b) ¿en qué grado se materializa en ellas la mímesis del recuerdo?
- c) ¿cuáles son los modos retóricos presentes? ¿Cuál de ellos predomina sobre los demás? El estudio de los modos retóricos predominantes en las novelas de la memoria nos llevará, por último, a hacer una incursión en la imagología, teoría que nos permitirá comprobar cómo aparece proyectada en los textos la imagen de la alteridad.

a) Dimensiones del recuerdo

Tal y como dijimos antes, la literatura constituye un ‘medium’ de la memoria a través del cual es posible codificar versiones del pasado que van desde el ámbito individual hasta el nacional pasando por toda una serie de estados intermedios. A cada uno de esos estados los denominaremos ‘dimensiones del recuerdo’.

Ahora bien, ¿acaso no decía Halbwachs que los recuerdos individuales están siempre ligados a la colectividad de la que el individuo forma parte? Por otra parte, ¿no decíamos que la memoria colectiva es un constructo en el que se proyectan los

esquemas de la memoria individual? Si todo esto es cierto, podemos afirmar que las dimensiones individual y colectiva de la memoria, en su estado puro, existen únicamente como concepto, porque su realización material no es posible. En cualquier caso, dichos estados constituyen los extremos más opuestos en los que se manifiestan las dimensiones del recuerdo, organizadas como una especie de ‘continuum’ que va de lo estrictamente individual a lo estrictamente colectivo. La posición que la dimensión del recuerdo en cuestión ocupa en la línea continua que une las dos posiciones extremas dependerá del grado de intensidad con el que lo individual y lo colectivo estén presentes.

En el caso de las novelas de la memoria, la dimensión que predomina a primera vista es la individual, puesto que en ellas se cuentan siempre las vivencias personales del autor. Sin embargo, ¿acaso su trayectoria personal no está fatalmente marcada por la guerra? De hecho, el peso de la Historia es el que realmente conduce el tren de las historias o ‘vidas minúsculas’ que dan lugar a este tipo de textos. Dicho de otra manera, en estas novelas el grado de imbricación entre lo individual y lo colectivo es tal, que en el ‘continuum’ en el que aparecen distribuidas las dimensiones del recuerdo estaríamos más cerca de lo colectivo que de lo puramente individual. Es como si, ante la fuerza con la que se presenta el curso de los acontecimientos, la Historia ganara la batalla a las historias, al ser incapaces estas últimas de definir su propio rumbo de forma independiente.

b) Mímesis del recuerdo

Con la expresión ‘mímesis del recuerdo’ nos referimos a la capacidad de un texto narrativo para reproducir el pasado lo más en consonancia posible con los hechos acaecidos. Sin embargo, ni la mímesis más perfecta ni la ficción más absoluta son posibles. Por un lado, tal y como vimos antes, ni siquiera el discurso historiográfico consigue ser completamente ‘verdadero’, ya que tal y como se ha demostrado en numerosas ocasiones, los textos históricos nunca son objetivos. Por otro lado, la ficción en estado puro es una quimera, ya que en cualquier texto aparecen siempre reflejadas, de forma más o menos implícita, toda una serie de experiencias vitales del autor así como su propia visión del mundo. Por eso, debemos admitir que ambos extremos no son más que constructos teóricos. Sólo son reales los infinitos estados intermedios en los que mímesis y ficción aparecen combinados en proporciones diferentes. Así, análogamente a lo que ocurría con las dimensiones del recuerdo, organizaremos dichos

estados en una línea continua que va desde la mimesis perfecta hasta la ficción más absoluta.

Según Nicolas Beaupré, los relatos escritos por escritores combatientes durante la Primera Guerra Mundial constituyen el subgénero narrativo donde encontramos un mayor grado de referencialidad, ya que en la mayoría de los casos, se trata de verdaderos diarios personales. Sin embargo, junto a los relatos de guerra, escritos siempre durante el conflicto, Beaupré distingue otras dos formas narrativas de lo que él llama ‘écritures de la guerre’, que son las novelas y los ensayos de guerra:

-la mayoría de las novelas de guerra fueron escritas durante la década de 1920-1930, es decir, ‘a posteriori’. Debido al tiempo transcurrido entre los acontecimientos y la composición de los textos, estas novelas son fruto de la memoria y la reinterpretación. En los relatos de guerra, por el contrario, el tiempo transcurrido entre los hechos y la narración de los mismos era mucho menor. Como consecuencia, el autor apenas había tenido tiempo para interpretar las experiencias vividas. Por eso, en los relatos de guerra apenas quedaba espacio para la reflexión;

-en los ensayos, por último, es donde los ‘écrivains en arrière’ admiten el papel interpretativo que, por las circunstancias en las que se encuentran, los ‘écrivains combattants’ no pueden asumir.

En efecto, la coordenada temporal influye de forma sustancial en el tipo de textos resultante. Un texto será tanto menos mimético cuanto mayor sea el tiempo transcurrido entre los hechos acaecidos y el momento de la escritura. Con el tiempo, los hechos se convierten en mitos y los textos se alejan del mimetismo, tal y como se puede constatar en las obras escritas después y no durante la Primera Guerra Mundial:

...une fois disparue la nécessité de faire son devoir jusqu’au bout, une fois la guerre finie, une fois les moments particuliers de l’expérience guerrière noyés dans une image globalisante, le cliché de la «fleur au fusil», largement relayé par les «témoins» d’après-guerre, exerça son hégémonie (Beaupré 2006, 32).

Dans les textes d’après-guerre, l’enthousiasme attribué par les écrivains aux peuples entrant en guerre est d’une autre nature. Il s’agit alors d’une reconstruction *a posteriori* ou, mieux, d’une déconstruction de la résolution de 1914, pour des raisons idéologiques ou cathartiques. Ainsi, s’il veut étudier la mobilisation à partir de telles sources, l’historien doit faire la part de ces deux enthousiasmes. L’un est issu des milieux intellectuels de 1914 et reflète véritablement l’état d’esprit des

écrivains qui l'évoquent, mais seulement d'eux. L'autre est reconstruit par les témoins dans l'après-coup et souvent même dans l'après-guerre (Beaupré 2006, 33).

De esta manera, si imaginamos un 'continuum' de estados infinitos dispuestos en una línea continua que va desde la referencialidad más absoluta a la izquierda, hasta la ficción más pura a la derecha, los tres tipos de textos definidos por Beaupré quedarían dispuestos en este orden: relatos de guerra, novelas de guerra y ensayos.

Ahora bien, el hecho de que los relatos de guerra sean, como dice Beaupré, la manifestación más perfecta de la referencialidad en literatura, no significa que debamos menospreciar el valor documental de las novelas de posguerra. Dichas novelas, no lo olvidemos, constituyen, tanto en Francia como en Alemania, verdaderas lecturas 'à rebours' del conflicto y permiten reflexionar sobre la experiencia traumática vivida. Por otro lado, la frontera que separa cada uno de los géneros en los que se materializa 'l'écriture de la guerre' no es tan nítida como podría pensarse. En efecto, durante el conflicto armado nacieron toda una serie de formas mixtas entre la novela, el diario y los artículos de guerra. Ejemplos de hibridación genérica los encontramos en obras como *Le Feu* de Henri Barbusse.

En definitiva, entre 1914 y 1918 asistimos a una verdadera explosión del fenómeno de 'écriture de la guerre' que tiene como resultado la mutación y la transformación del mismo en un género nuevo "à l'intersection du récit, de l'essai et du roman" (Beaupré 2006, 102). Se trata, en definitiva, de un género que podría calificarse como 'littérature de témoignage' (Beaupré 2006, 104) y que por ello constituye un claro ejemplo de fusión entre memoria y literatura: "la littérature et le témoignage ne s'opposent pas nécessairement, mais doivent se nourrir l'un de l'autre" (Beaupré 2006, 104), tal y como señalan Duhamel y Dorgelès.

Las 'novelas de la memoria' que constituyen el corpus de análisis en el libro de Erll (2003) van del relato al ensayo, pasando por la novela de guerra. Por eso, el término 'Gedächtnisroman' de Erll no debe llevarnos a equívoco, ya que con él no se refiere exclusivamente al segundo grupo de textos de la tipología de Beaupré, sino a los tres.

Por tanto, cuando hablemos de 'novelas de la memoria', nos estaremos refiriendo a lo que, en términos generales, Beaupré denomina 'littérature du témoignage', sin centrarnos exclusivamente en los relatos de guerra. De hecho, ¿por qué deberíamos hacerlo? ¿Acaso la referencialidad más absoluta constituye la única manera

de hablar de la realidad? Lo que aquí nos interesa no son las formas narrativas capaces de aproximarse lo más posible a la referencialidad total, sino la forma como la ficción literaria puede convertirse en mimesis del recuerdo. En efecto, tal y como vimos en el capítulo 1, la literatura tiene la capacidad de aportar versiones del pasado alternativas, ya que mediante la ficción es posible llevar a cabo una lectura del pasado diferente a las consideradas como verdaderas. Nos referimos a “la sincérité littéraire, ou, ce qui revient au même, [...] le romanesque, le mentir vrai de la littérature” (Semprún 1994, 239). Al fin y al cabo, “la vérité a souvent besoin d’invention, pour devenir vraie. C’est-à-dire vraisemblable. Pour emporter la conviction, l’émotion du lecteur” (Semprún 1994, 336-337).

En este sentido, las ‘novelas de la memoria’ constituyen el punto de encuentro más interesante entre memoria y literatura. En ellas, el escritor atribuye a la ficción la tarea de convertirse en testimonio de una conciencia individual o colectiva **-sujeto-**, en un **espacio** y **tiempo**⁶² específicos. En efecto y de forma paradójica, es mediante la ficción como las ‘novelas de la memoria’ consiguen acercarse a la mimesis del recuerdo. Nos situamos pues hacia la derecha en la línea imaginaria entre la referencialidad absoluta y la ficcionalidad pura.

Por otro lado, no tendría sentido hablar en esta Tesis de ‘novelas de la memoria’ si nos limitáramos al tipo de textos que analiza Erll en su trabajo, que tienen un contenido temático muy específico. O ¿acaso las obras escritas por los supervivientes del Holocausto no son también ‘novelas de la memoria’? ¿No están también basados en vivencias personales fatalmente determinadas por el peso de la Historia? En efecto, estas obras, pese a tratar una temática completamente diferente, son también ejemplos de ‘littérature de témoignage’. Para ellas, además, es válida la misma clasificación tipológica utilizada por Beaupré para la escritura de guerra, ya que por un lado tendríamos los relatos escritos inmediatamente después de Auschwitz, que son aquellos

⁶² Señalo en negrita los términos **sujeto**, **tiempo** y **espacio**, ya que se trata de las tres coordenadas vitales que definen la memoria y por tanto la existencia de cualquier individuo y, por extensión, de cualquier colectividad. Profundizaremos sobre esta idea un poco más adelante.

que cuentan con un mayor grado de referencialidad⁶³; a continuación, estarían las novelas sobre la Shoah, en las que el contenido ficcional es mayor; por último, tendríamos los ensayos, en los que la componente reflexiva e interpretativa de los hechos es mucho mayor. Algo similar podríamos hacer con los textos cuya temática fuera una revolución, por poner otro ejemplo.

Por tanto, no es la temática lo que define las ‘novelas de la memoria’, sino el hecho de que ya en los niveles de ‘mímesis 1 y 2’ tiene lugar una interacción especialmente intensa entre literatura y memoria. Otra cosa es que los textos que elige Erll como corpus de trabajo se refieran a la Primera Guerra Mundial. De hecho, dice Erll, lo que define fundamentalmente las novelas de la memoria es la función que están llamadas a cumplir:

Von zentraler Bedeutung sind vielmehr die Funktion der Gedächtnisromane, auf breiter gesellschaftlicher Ebene als Medien des kollektiven Gedächtnisses zu dienen, und ihr Leistungsvermögen, Erinnerungskulturen nachhaltig zu beeinflussen⁶⁴ (Erll 2003, 101-102).

Las ‘novelas de la memoria’, en definitiva, son obras -con mayor o menor carga ficcional- que nacen con la misión de proponer discursos de la memoria, o como diremos a continuación, de servir como ‘medium’ de la memoria colectiva⁶⁵. Y la manera de conseguirlo dependerá de los modos retóricos que predominen en el texto.

c) Las ‘novelas de la memoria’ y los modos retóricos de la memoria colectiva

Así pues, lo que define a las ‘novelas de la memoria’ es la función que están destinadas a cumplir. Se trata por tanto de textos que nacen con la misión de servir

⁶³ En *weiter leben*, ya lo vimos al principio de este bloque, Klüger dice que sólo deberían tener valor documental los textos escritos inmediatamente después de la liberación.

⁶⁴ “Mucho más importante es la función de las novelas de la memoria para servir como ‘medios’ de la memoria colectiva en un nivel social amplio y su capacidad para influir en las culturas del recuerdo de forma duradera” (La traducción es mía).

⁶⁵ Por tanto, como indicábamos más arriba, es en los niveles de prefiguración y de configuración textual donde *nacen* las ‘novelas de la memoria’. Es por tanto el análisis de esos dos niveles el que nos permitirá definir si una novela es ‘novela de la memoria’.

como ‘medium’ de la memoria colectiva, ya sea mediante la reflexión sobre elementos del pasado (‘Gedächtnisreflexion’) o mediante la creación (‘Gedächtnisbildung’) de nuevos recuerdos. Pero si en el capítulo anterior decíamos que la capacidad de producir memoria y reflexionar sobre ella era una característica fundamental de la literatura, ¿qué diferencia a las novelas de la memoria del resto de textos literarios? La intencionalidad del autor, ya que sólo en el caso de los ‘Gedächtnisromane’ el autor persigue de forma consciente llevar a cabo un proceso de ‘Gedächtnisbildung’ y/o de ‘Gedächtnisreflexion’.

Por otra parte, cuando estudiamos una ‘novela de la memoria’ debemos determinar si ésta actúa como ‘mémoire volontaire’ de la colectividad que lo recibe, al reflexionar sobre elementos del pasado admitidos por ésta como recuerdos propios (recuerdos canonizados, culturales, por llamarlos de alguna manera) o si se trata de una manifestación de la ‘mémoire involontaire’, al llamar la atención sobre un aspecto del pasado del que esa colectividad no tenía o no quería tener conciencia.

La constitución temático-formal de un texto (‘Textgestaltung’) así como la recepción que se hace del mismo nos dará pistas sobre si constituye una manifestación de la ‘mémoire volontaire’ o de la ‘mémoire involontaire’ de la colectividad que lo lee. Más en concreto, teniendo en cuenta la teoría de la mimesis de Paul Ricoeur, la funcionalización de las ‘novelas de la memoria’ como textos colectivos se produce: 1) durante la ‘prefiguración textual’, que es el momento en el que se recogen todas las influencias provenientes de otros artefactos culturales así como del contexto espacio-temporal en el que tiene lugar dicho proceso; 2) durante la ‘configuración textual’, ya que es dentro del texto donde se manifiesta la memoria *de* la literatura (intertextualidad, presencia de ‘topoi’, imitación de formas estéticas, utilización de géneros, reescritura de mitos, etc.); y 3) durante la ‘refiguración textual’, que es el momento en el que la obra, convertida ya en ‘texto colectivo’, ejerce una influencia concreta sobre la colectividad que la acoge, pudiendo incidir directamente en el proceso de creación de ulteriores artefactos simbólicos. Al proceso mediante el cual una obra se convierte en texto colectivo, Erll lo llama ‘retórica del texto colectivo’ (‘Rhetorik des kollektiven Textes’). Y dice:

Die Rhetorik des kollektiven Gedächtnisses kann schemainduzierend wirken, d.h. die sie konstituierenden textuellen Merkmale vermögen bei der Leserschaft mentale Schemata aufzurufen, die für die Bildung und Reflexion außerliterarischer

Kollektivgedächtnisse relevant sind: Bilder von der Erfahrungswirklichkeit vergangener Zeiten, Vorstellungen von dem Verlauf und dem Sinn geschichtlicher Prozesse, Konzepte kollektiver Identität oder geteilter Werte und Normen, aber auch Vorstellungen von Funktionsweisen und Problemen des kollektiven Gedächtnisses. Doch erst im Falle der tatsächlichen Aktualisierung des durch die Rhetorik des kollektiven Gedächtnisses im Text angelegten Wirkungspotentials, durch die leserseitige ‘Naturalisierung’ als kollektiver Text, kann der narrativ-fiktionale Text zu einem ‘Gedächtnisroman’ werden⁶⁶ (Erll 2003, 146).

Vemos pues que para analizar una ‘novela de la memoria’ no podremos separar lo literario de lo ‘cultural’ -‘cultural’ en el sentido assmanniano-, por lo que el estudio de la ‘configuración textual’ deberá llevarse a cabo teniendo muy en cuenta los procesos de ‘prefiguración’ y ‘refiguración’ de la misma. Así, por ejemplo, al estudiar la presencia de otros textos, formas estéticas o mitos en una obra, habrá que preguntarse si éstos inducen a esquemas colectivos ya existentes (‘Gedächtnisreflexion’), o si, por el contrario, dan lugar a la creación de nuevos esquemas (‘Gedächtnisbildung’).

Para Erll, la ‘retórica de la memoria colectiva’ presenta cuatro formas de funcionamiento diferentes: el modo comunicativo, el cultural, el antagónico y el reflexivo. En cada uno de ellos tiene lugar una semantización concreta de las formas literarias utilizadas (discurso del narrador, configuración espacio-temporal del texto, focalización, uso de símbolos y metáforas, presencia de intertextos y de paratextos, configuración actancial, etc.) que encierran toda una serie de ‘Wirkungspotentiale’ o potenciales de actuación cuya actualización tendrá lugar durante los diferentes procesos de recepción de la obra. Dicho de otra manera, si bien es en la ‘prefiguración’ y en la

⁶⁶ “La retórica de la memoria colectiva puede actuar de forma esquematizante, es decir, los rasgos textuales que la constituyen pueden generar en los lectores esquemas mentales que son relevantes para la formación y reflexión de memorias colectivas extraliterarias: imágenes de la vida real pertenecientes a épocas pasadas, representaciones del transcurso y del sentido de procesos históricos, conceptos de identidad colectiva o valores y normas compartidos, así como representaciones de formas de funcionamiento y problemas de la memoria colectiva. Pero para que un texto narrativo-ficcional pueda convertirse en una ‘novela de la memoria’, es necesario que el potencial de acción anclado en el texto a través de la retórica de la memoria colectiva, se actualice de facto mediante la ‘naturalización’ del mismo, por parte del lector, como texto colectivo” (La traducción es mía).

‘configuración’ de un texto donde el autor dota al mismo de toda una serie de ‘Wirkungspotentiale’, es en el marco de la ‘refiguración’ del mismo, proceso que puede repetirse en diferentes contextos históricos, sociales y culturales, donde podremos comprobar qué potenciales de actuación concretos tienen efecto sobre la colectividad que se apropia del mismo haciendo de él un texto colectivo.

Por consiguiente, en cada una de sus actualizaciones, una novela de la memoria puede actuar como ‘medium’ de la memoria colectiva de forma diferente. Así, en los casos en los que sea leída fundamentalmente como ‘medium’ de la memoria comunicativa, hablaremos de modo retórico comunicativo: aquí, el texto pone en escena toda una serie de experiencias vitales de un grupo social en una época más o menos próxima al momento de recepción del mismo. Cuando, por el contrario, el texto constituya la ejemplificación monumental de algún elemento cultural con el que se identifica una determinada colectividad, diremos que actúa fundamentalmente como ‘medium’ de la memoria cultural y hablaremos de modo retórico cultural. Es aquí donde se produce con mayor intensidad una verdadera relación dialéctica entre recuerdo y olvido, entre ‘mémoire volontaire’ y ‘mémoire involontaire’. Por otro lado, diremos que el modo retórico de un texto es antagónico cuando sea capaz de introducir esquemas colectivos en concurrencia con otras formas del recuerdo presentes en el seno de la colectividad que lo acoge. Por último, diremos que el modo retórico es reflexivo cuando el texto en cuestión permita la observación de otras culturas del recuerdo coetáneas con respecto al grupo que lo lee.

En los modos comunicativo, cultural y antagónico, el texto es considerado por quien lo lee como modelo para la memoria colectiva. Se convierte así en un producto simbólico más del grupo que lo recibe, al reconocérsele la capacidad de transmitir valores y normas que definen la identidad de ese grupo. Cuando por el contrario el modo retórico es reflexivo, el texto no es creador de memoria, ya que únicamente se limita a reflexionar, como ‘medio distanciado’ (‘distanziertes Medium’), sobre una ‘cultura del recuerdo’ (‘Erinnerungskultur’) determinada.

En el cuadro siguiente exponemos, a modo de resumen, las funciones que cumple cada uno de los cuatro modos retóricos. Me baso en el propuesto por Erll (2003, 160):

Comunicativo	Cultural	Antagónico	Reflexivo
Enriquecimiento icónico de la memoria comunicativa	Enriquecimiento icónico de la memoria cultural	Inscripción en la memoria colectiva de versiones del recuerdo contrarias a las oficiales	Reflexión sobre los problemas relacionados con la memoria colectiva y sobre la función que ésta debe cumplir
Superación de las grietas en la memoria comunicativa	Superación de las grietas en la memoria cultural	Deconstrucción de los discursos narrativos de la memoria existentes	
<i>Gedächtnisbildung</i>	<i>Gedächtnisbildung</i>	<i>Gedächtnisbildung</i>	<i>Gedächtnisreflexion</i>

Tabla 4: modos retóricos de la memoria y sus funciones

En cualquier caso, dice Erll, ninguno de los cuatro modos retóricos existe en estado puro. Así por ejemplo, el modo antagónico aparece combinado con los modos comunicativo y cultural en función de si la versión alternativa del recuerdo constituye una experiencia específica o si, por el contrario, es capaz de introducir un elemento identitario nuevo en el seno de la colectividad que lo acoge. Por otro lado, el modo antagónico suele aparecer combinado con el reflexivo, ya que, con frecuencia, la crítica sobre aspectos de la memoria colectiva que se desea cambiar es sólo posible mediante la reflexión. Por último, los modos comunicativo y cultural constituyen los extremos de una escala entre los cuales se mueve la memoria colectiva. Recordemos que la frontera entre las componentes cultural y comunicativa de la memoria colectiva no es nítida ni impermeable, motivo por el cual el concepto de ‘floating gap’ introducido por Jan Assmann resulta bastante impreciso. Por eso volvemos a optar, una vez más, por la imagen del ‘continuum’ entre dos extremos opuestos.

En resumen, puesto que en cada texto se manifiestan siempre varios modos retóricos de forma simultánea, tendremos que determinar cuál de ellos se perfila como dominante. En consecuencia, un mismo texto podrá cumplir al mismo tiempo las funciones de ‘Gedächtnisbildung’ y ‘Gedächtnisreflexion’.

De todos los modos retóricos, el antagónico merece una atención especial, ya que es mediante éste como un texto narrativo consigue, de forma más eficaz, crear no sólo ‘identidad’, sino también ‘alteridad’. ‘Identidad’ cuando la mirada hacia el otro -el ‘ailleurs, l’étrange étranger’- da lugar a una crítica de lo ajeno y a una exaltación de lo

propio. ‘Alteridad’ cuando sucede justamente lo contrario. Puesto que el estudio de los procedimientos literarios que conducen a la construcción de identidad y alteridad debe llevarse a cabo dentro del ámbito de la imagología, considero oportuno detenerme en una serie de conceptos teóricos.

3. LA PERCEPCIÓN DE LA ALTERIDAD A TRAVÉS DE LAS IMÁGENES CULTURALES

La imagología constituye una rama de la literatura comparada interesada en estudiar la imagen del otro en los textos literarios. Más en concreto, el objetivo de la imagología es, según Daniel Henri Pageaux, “aboutir à l’identification d’images qui coexistent dans une même littérature, dans une même culture”, es decir, “des opinions intellectuelles à partir desquelles sont légitimées et peuvent se développer des images de culture” (Pageaux 2007, 30). Ahora bien, esas ‘images de culture’ de las que habla Pageaux constituyen un elemento fundamental en la construcción de la memoria cultural de cualquier colectividad. En este sentido, se puede decir que la imagología trabaja en la misma dirección que los Estudios de la Memoria, si bien ésta toma el texto literario como unidad de análisis.

Esto no quiere decir que la imagología tenga sólo en cuenta los textos literarios. Puesto que se trata de determinar cuáles son las ‘images de culture’ con las que se identifica un grupo, la imagología debe tener vocación pluridisciplinar: “Cette nouvelle perspective oblige le chercheur à tenir compte non seulement des textes littéraires, de leurs conditions de production et de diffusion, mais encore de tout matériau culturel avec lequel on a écrit, mais aussi pensé, mais aussi vécu” (Pageaux 2007, 28). En este sentido, continúa Pageaux, “l’image de l’étranger doit être étudiée comme la partie d’un ensemble plus vaste et complexe: l’imaginaire. Plus précisément: l’imaginaire social dans une de ses manifestations particulières, la représentation de l’Autre” (Pageaux 2007, 29). Dicho imaginario social estará siempre marcado por una profunda bipolaridad entre identidad y alteridad. Esto es así porque toda imagen procede, tal y como señala Pageaux, de una toma de conciencia, por mínima que sea, “d’un Je par rapport à l’Autre, d’un Ici par rapport à un Ailleurs” (Pageaux 2007, 29).

Identidad y alteridad constituyen dos realidades opuestas y complementarias. Además, tal y como acabamos de ver, su existencia viene dada por las dimensiones de

sujeto (Je vs. l'Autre) y **espacio** (Ici vs. Ailleurs). También por la de **tiempo**, ya que lo que se dice o escribe en una cultura determinada sobre el otro depende también del momento histórico⁶⁷. La coordenada temporal desempeña, de hecho, un papel fundamental en el estudio de estereotipos, ya que considerando amplios periodos de tiempo, podremos determinar qué imágenes del otro perduran mediante la repetición y cuáles son desechadas. Así, por ejemplo, la literatura francesa escrita entre 1870 y 1914 explota todos aquellos estereotipos según los cuales lo francés es sinónimo de civilización, frente a lo alemán, que lo es de barbarie.

Resulta interesante señalar que mediante la mirada, un grupo no sólo observa a otro, sino que también se mira a sí mismo: “Je ‘regarde’ l'Autre; mais l'image de l'Autre véhicule aussi une certaine image de moi-même” (Pageaux 2007, 31). La tesis de Pageaux coincide con la defendida por Maurice Halbwachs, según la cual el individuo sólo se comprende a sí mismo en el seno de un grupo: así, cuando Pageaux habla de ‘imaginario’, refiriéndose con este término al universo simbólico -social y cultural- en el que vive todo individuo, resulta inevitable pensar en los ‘cadres sociaux’ del sociólogo francés.

Escribir sobre la alteridad puede dar lugar, en el plano individual, a una autodefinición de sí mismo; en el plano colectivo, “dire l'Autre peut aussi servir les défoulements ou les compensations, justifier les mirages ou les fantasmes d'une société” (Pageaux 2007, 46). Pageaux distingue tres actitudes fundamentales posibles en el proceso de observación de la alteridad:

- La realidad cultural extranjera es considerada por el escritor o el grupo como absolutamente superior a la propia (**manie**). La valorización positiva del otro se corresponde con una visión despreciativa de la cultura de origen. Como consecuencia, la representación del extranjero “relève plus du ‘mirage’ que de l'image” (Pageaux 2007, 47).
- La realidad cultural extranjera es considerada como inferior o negativa en relación con la cultura de origen (**phobie**). En cualquiera de estos dos casos, no se produce una verdadera relación de intercambio entre ambas culturas. Además,

⁶⁷ Espacio, tiempo y sujeto son, como ya dijimos antes, las tres coordenadas que definen la vida de cualquier individuo.

el espacio extranjero no es un lugar de conocimiento, sino únicamente de reconocimiento.

- Ambas culturas son consideradas de forma positiva: se produce pues una relación de estima mutua (**philie**). Frente a la ‘manie’, que supone una aculturación brutal, y la ‘phobie’, que implica la muerte simbólica del otro, la ‘philie’ constituye el único caso de intercambio real y bilateral, al producirse en ella una toma de conciencia del otro como alguien sencillamente diferente. Por otro lado, añade Pageaux, “la philie suppose une volonté permanente de dialogue privilégié, volonté qui peut parfois s’expliquer par le souci de rétablir un équilibre que des phobies ou des manies ont rompu” (Pageaux 2007, 48).
- Fenómenos como el pangermanismo o el paneslavismo dan lugar a un cuarto escenario posible, aquel en el que el objetivo no es el intercambio o el diálogo, sino la **unificación** de culturas.

Tendremos que tener en mente estos cuatro escenarios a los que se refiere Pageaux, ya que las imágenes con las que el escritor dará forma a su percepción del otro estarán en función de la actitud fundamental que adopte.

*

Por otra parte, Pageaux distingue tres elementos constitutivos de la imagen: **la palabra** (‘le mot’), **la relación jerarquizada** (‘la relation hiérarchisée’) y **el guión** (‘le scénario’). El análisis de éstos permite estudiar la morfología, función y presencia de toda una serie de imágenes culturales que una colectividad tiene de otra en un momento determinado (estudio sincrónico) o durante un periodo de tiempo más o menos extenso (estudio diacrónico).

1) Comenzaremos identificando toda una serie de **palabras** a través de las cuales, en una época y cultura dadas, se produce la difusión más o menos inmediata de una imagen del otro. Pageaux distingue dos grupos de palabras: aquéllas pertenecientes a la lengua del país desde el que se observa, por un lado, y aquéllas tomadas de la lengua del país observado, por otro. Estas últimas no pueden ser traducidas, ya que transmiten una realidad extraña -‘étrange’- a la cultura desde la que se observa.

El procedimiento que los estudiosos de la imagología siguen en este estadio es el siguiente: en primer lugar, se lleva a cabo un estudio, por separado, de las palabras que permiten la diferenciación (l’Autre vs. Je) frente a aquéllas que conducen a la

asimilación (l'Autre semblable à Je) (Pageaux 2007, 38). A continuación se organizan las palabras repertoriadas en series léxicas, a modo de isotopías, prestando atención a la manera en que se produce el salto entre diferentes series. En definitiva, se trata de establecer, a través de la palabra, un sistema de correspondencias entre la cultura que observa y la cultura observada. De forma global, nuestro objetivo será determinar si, a través de la palabra, la cultura de partida se apropia del extranjero, adaptando lo desconocido a los esquemas nacionales, o si, por el contrario, lo percibe como algo lejano, exótico, pudiendo incluso excluirlo, marginalizarlo. Completaremos el estudio sincrónico de las palabras en cuestión determinando si éstas son utilizadas por un grupo social determinado o por toda la colectividad. En segundo lugar, tendremos que analizar si se trata de términos compartidos por una o varias generaciones (estudio diacrónico), lo cual nos permitirá decidir si la imagen cultural resultante forma parte de la memoria comunicativa o de la memoria cultural del grupo.

2) El estudio de las palabras presentes en un texto literario para dar cuenta de determinadas imágenes del otro resulta insuficiente. Necesitamos subir un nivel, pasando de la palabra al campo sintagmático, aquél en el que un Yo enunciador organiza su percepción del otro, incluyendo toda una serie de temas y estructuras narrativas que se traducen en una arquitectura textual determinada:

Il faut (...) observer que les analyses lexicales ou celles dites de contenu se bornent à des descriptions de surface, à des comptages ou à des remarques d'ordre sémantique qui, pour intéressantes qu'ils soient, ont besoin d'être sous-tendus par une lecture qui rende compte de l'organisation globale du texte, de l'architecture d'une séquence à son articulation avec d'autres, de l'identification de quelques thèmes fondamentaux aux structures mêmes du texte étudié (Pageaux 2007, 40).

Es lo que Pageaux denomina **relación jerarquizada**. Aquí es donde la imagología da realmente cuenta de su vocación pluridisciplinar: en efecto, mientras que en el estadio anterior -el del análisis de las series léxicas presentes en un texto- el estudio se centraba casi exclusivamente en la obra literaria en cuestión, el análisis de la relación jerarquizada entre Yo y el otro obliga a reflexionar sobre los intercambios culturales y literarios de los que dan cuenta, entre otras disciplinas, la antropología.

Procederemos de la siguiente manera: para determinar cómo se estructura en el texto la oposición Yo (je-narrateur-culture d'origine) vs. el otro (personnage-culture représentée, l'Autre), nos fijaremos, en primer lugar, en la **coordenada espacio-**

temporal, ya que a menudo, el espacio y el tiempo mantienen un vínculo con el sistema de personajes, el narrador y el Yo que observa (normalmente asimilable al escritor, no al narrador) que ilustra bastante bien la relación con el otro. En segundo lugar, analizaremos la **caracterización morfológica del otro** en el texto, considerando la línea divisoria que separa al Yo del otro a través, por ejemplo, del sistema de personajes, fijándonos igualmente en la manera en que los enunciados, los gestos, las formas de hablar y de vestir... sirven para determinar la elaboración de la imagen del otro. En tercer lugar, identificaremos el **sistema de valores del otro** presente en el texto, fijándonos en toda una serie de elementos propios de la cultura observada (religión, cocina, música, etc.) que, con frecuencia, actúan como ‘a priori’ en la elaboración de imágenes, siendo tan relevante lo que se dice como lo que se omite. En este punto es donde con más claridad se produce una interrelación entre la imagología y la antropología cultural.

El estudio de la coordenada espacio-temporal merece una atención especial. En el caso de la coordenada espacial, estudiaremos cómo se organiza el espacio del otro en el texto, analizando las modalidades de determinación espacial, las parejas oposicionales (norte vs. sur, ciudad vs. campo, lejano vs. familiar...), así como aquellos elementos que permiten separar el espacio propio del espacio ajeno (morfología de la frontera). Determinaremos igualmente si el espacio en el que se representa la alteridad aparece o no mitificado en el texto. En ese caso, analizaremos a qué zonas del espacio extranjero se les atribuyen valores positivos o negativos. Distinguiremos por último los espacios geográficos de los espacios psíquicos, ya que, a menudo, el espacio extranjero puede reproducir un paisaje mental de quien observa.

En lo que se refiere a la coordenada temporal, nos fijaremos en las indicaciones cronológicas y fechas históricas presentes en el texto, gracias a las cuales podremos saber en qué momento se produce la observación. A continuación, prestaremos especial atención a todo aquello que pueda aparecer como una mistificación del tiempo histórico y narrativo: así, observaremos las oposiciones bastante frecuentes entre tiempo lineal, que es el tiempo irreversible, no repetitivo, progresivo de la Historia, y el tiempo cíclico, mítico, reversible de la imagen (Pageaux 2007, 42).

3) Una vez analizado el aparato léxico a través del cual toman forma las imágenes culturales de la alteridad (análisis estructural) y la manera como dichas imágenes aparecen enunciadas en el texto mediante relaciones jerarquizadas concretas (análisis estructural y antropológico), debemos interpretar los resultados obtenidos. Para

ello, llevaremos a cabo un análisis de carácter semiológico en el que la imagen pasa a ser una ilustración más o menos lograda de un diálogo entre dos culturas, teniendo lugar toda “une mise en scène de l'étranger qui est aussi une mise en forme esthétique et culturelle: l'image scénario” (Pageaux 2007, 43). ¿Qué elementos, de todos los posibles, ha elegido el escritor para elaborar una imagen del extranjero? ¿De cuáles prescinde? ¿De qué manera influye en la elaboración de dicha imagen el contexto histórico, social y cultural desde el que se observa? ¿Se encuentra el texto literario en consonancia con dicho contexto o, por el contrario, predomina en él el modo antagónico?

El estudio semiológico del texto, sin embargo, no es una mera confrontación mecánica del mismo con el contexto en el que se produce: “La compréhension de la fonction d'un texte imagologique (et non plus de son fonctionnement) passe par un 'détour' par l'Histoire, particulièrement l'histoire des mentalités” (Pageaux 2007, 44). Michelle Vovelle define esta rama de la historia como “l'étude des médiations et du rapport dialectique entre les conditions objectives de la vie des hommes et la façon dont ils se la racontent et même dont ils la vivent” (citado por Pageaux 2007, 44). Interesante, puesto que según lo anterior, la percepción que tiene el Yo de sí mismo tampoco es mimética, al estar determinada por una serie de imágenes, es decir, de representaciones mentales que tiene de la realidad en la que vive. En este sentido, comprendemos que todo proceso de observación del otro se convierte necesariamente en un diálogo entre imágenes.

En este estadio, las imágenes del otro, construidas en muchos casos a partir de estereotipos, se organizan, a modo de **guión**, es decir, en temas, secuencias y escenas, tanto desde el punto de vista narratológico como dramático, dando lugar a nuevas historias. Cuando dichas imágenes se convierten en historias ejemplares, estaremos asistiendo al nacimiento de un mito. En ese caso, el mito resultante se inscribirá en la historia del grupo que lo ha creado, confiriéndole de esta manera una mayor coherencia. Por otro lado, las imágenes a partir de las cuales se construye una historia son, la mayoría de las veces, una combinación de elementos archivados en la memoria del escritor. Por eso, podemos afirmar que es en esas imágenes (y en los mitos a los que podrían dar lugar) donde se manifiesta con más claridad la relación dialéctica entre recuerdo y olvido.

*

A raíz de todo lo dicho anteriormente, vemos que la ‘imagen’ no es ni tiene por qué ser reproducción mimética de una realidad exterior. En efecto, lo que resulta interesante para la imagología es investigar cómo se han formado esas imágenes, por un lado, y determinar, por otro, por qué una colectividad decide, en un momento determinado, apropiarse e identificarse con ellas:

L’image de l’Autre, parce qu’elle est une représentation culturelle, ne sera jamais pleinement autoréférentielle (comme peut l’être l’image poétique), en raison même du caractère plus ou moins programmé de cette image de culture, en raison des hiérarchies et des écarts qui l’expriment et la fondent, en raison des attitudes mentales fondamentales qui la régissent. Si l’image culturelle tend à être symbole et l’imagerie culturelle une sorte de langage symbolique, précisons aussitôt que sa signification est toujours plus ou moins conventionnelle, c’est-à-dire garantie, en dernière analyse, non pas seulement par l’énoncé qui l’exprime, mais aussi par le code social et culturel, ultime composante de cet imaginaire, qui justifie, cautionne sa circulation et sa validité (Pageaux 2007, 50).

En este sentido, vemos que la literatura también desde la ficción, constituye una fuente inagotable en el proceso de construcción de la memoria cultural.

4. MEMORIA, NARRACIÓN... E IDENTIDAD

Ya hemos visto de qué manera se produce la intersección entre memoria y narración. El resultado de la misma es la materialización, a través de la narración, de determinados discursos de la memoria. Por otra parte, dichos discursos permiten a los miembros de una colectividad dada revisar su pasado, comprenderse en el presente y proyectarse hacia el futuro. Es aquí donde irrumpe con fuerza el tercer elemento de la triada memoria-narración-identidad a la que nos referimos más arriba.

En efecto, tal y como señala Astrid Erll, el proceso de determinación de la identidad se lleva a cabo necesariamente mediante un discurso de la memoria que implica a su vez una narración del pasado: “Needless to say, the identity-creating process is usually realized on the form of narrative” (Erll 2009, 219).

Un buen ejemplo de esto lo encontramos en la obra *Ædipe*, de André Gide, cuyo protagonista necesita echar la vista atrás para entender el lugar que ocupa en el mundo. “Quand il est monté sur le trône -dice Gide en una nota a pie-, c’est avec l’idée de

supprimer son passé. Tout le drame est l'histoire de la reprise des droits du passé" (Gide 1931, 713). La crisis existencial que sufre el personaje se desencadena en el momento en que toma conciencia de que no tiene pasado: "C'est un appel à la vaillance que de ne connaître point ses parents" (Acto II). A partir de ese momento, la preocupación que Edipo muestra por determinar su propia identidad adquiere tales dimensiones que termina convirtiéndose en una necesidad vital. Atrás queda la existencia cómoda pero vacía en la que había vivido hasta entonces: "Œdipe, le temps de la quiétude est passé. Réveille-toi de ton bonheur" (Fin del Acto II).

Al igual que en el caso de la memoria distinguíamos dos niveles posibles, individual y colectivo, también cuando hablamos de identidad debemos establecer la misma distinción. Así, la identidad del sujeto como individuo vendrá determinada principalmente por su memoria individual:

That memory and identity are closely linked on the individual level is a commonplace that goes back at least to John Locke, who maintained that there is no such thing as an essential identity, but that identities have to be constructed and reconstructed by acts of memory, by remembering who one was, and by setting this past Self in relation to the present Self (Erl 2009, 218-219).

Pero tal y como sucedía con la memoria, el paso del nivel individual al colectivo presenta una serie de problemas también en el contexto de la identidad. El problema fundamental es que, si dentro de una colectividad resulta imposible hablar de una memoria única y homogénea, lo cual ni siquiera es posible en el caso de las sociedades regidas por regímenes dictatoriales, tampoco existirá una identidad única y homogénea en la que se reconozca el grupo. En efecto, ¿qué memoria determina la identidad de un grupo? ¿Debemos fijarnos en las memorias fuertes, como lo hacíamos al hablar de la relación entre memoria e Historia? ¿O acaso es la memoria política impuesta por el poder la que asegura la cohesión de la colectividad? Ann Rigney plantea la discusión en estos términos:

Having recognized that there are multiple memory communities and that the national framework is but one frame among others, the key theoretical challenge is now to come to terms with the different types of connections and transfers possible between these communities (Rigney 2005, 26).

En efecto, dentro de la heterogeneidad, no resulta disparatado pensar que existe siempre toda una serie de elementos que permiten a un grupo sentirse como tal: “Indeed, the sense of sharing memories, of having a past in common, is arguably a precondition for the emergence of such groups in the first place” (Rigney 2005, 23).

De hecho, la identidad, dice Amin Maalouf, no es una realidad homogénea, sino que difiere de individuo a individuo:

Mon identité, c’est ce qui fait que je ne suis identique à aucune autre personne. [...] L’identité de chaque personne est constituée d’une foule d’éléments qui ne se limitent évidemment pas à ceux qui figurent sur les registres officiels (Maalouf 1998, 16).

Se trata además de una realidad dinámica, no estática, puesto que puede cambiar con el tiempo: “Il arrive qu’un accident, heureux ou malheureux, ou même une rencontre fortuite, pèse plus lourd dans notre sentiment d’identité que l’appartenance à un héritage millénaire” (Maalouf 1998, 17). Maalouf rechaza pues el concepto de identidad tribal, aquél según el cual sólo cuenta una de las múltiples pertenencias.

A finales del siglo XIX, sin embargo, en el contexto de la Europa de los Estados-nación, la identidad de los pueblos venía determinada, casi de forma inequívoca, por la memoria nacional impuesta desde las instituciones del poder dentro de cada una de las naciones europeas. Este es precisamente el modelo contra el que se propone combatir Romain Rolland, consciente de que tal concepción de Europa llevaría al continente a una catástrofe de dimensiones imprevisibles. Poco después de la publicación de *Jean-Christophe*, los temores de Rolland se materializaron con el estallido de la Primera Guerra Mundial.

Volveremos a hablar de identidad cuando abordemos el estudio de la novela e intentaremos determinar si obras como esta han contribuido a hacer realidad el sueño de Rolland de ver cómo las distintas naciones del viejo continente se unen dando lugar al nacimiento de una Patria europea.

Por último, tal y como dije en la introducción, la crisis profunda que conoce la Europa de nuestros días tiene como origen la falta de referencias identitarias europeas, fenómeno que pone de manifiesto el estrepitoso fracaso de las políticas impuestas en las últimas décadas desde Bruselas. La creciente división entre norte y sur pone claramente de manifiesto la necesidad de llevar a cabo estudios como el de la presente Tesis,

trabajos que no son otra cosa más que la materialización del grito gideano: “[EUROPE], le temps de la quiétude est passé. Réveille-toi de ton bonheur!”.

5. HERRAMIENTAS PARA EL ANÁLISIS

Para intentar dar solución al problema identitario en el que se encuentra sumida Europa, propuse, al principio de este trabajo, el análisis de la novela *Jean-Christophe*, de Romain Rolland. También expuse las razones que motivaron mi elección. Pero para llevar a cabo dicho análisis, necesito sistematizar los presupuestos teóricos expuestos en la primera parte.

Propongo a continuación un modelo que me permita conjugar todos los elementos involucrados en la triada memoria-narración-identidad. Representamos dicha triada mediante un triángulo en cuyos vértices encontramos las nociones de memoria, narración e identidad. La ausencia de flechas entre el primer y el tercer vértice nos permite comprender que la relación entre memoria e identidad, por un lado, y entre identidad y memoria, por otro, pasa necesariamente por algún tipo de narración.

Al centro del triángulo, sitúo la variable de estudio, es decir, una obra literaria, pictórica, fílmica, musical..., un rito, un mito..., en definitiva, cualquier elemento que forme parte del capital simbólico compartido por una colectividad dada y que pueda servirle como referente identitario. Queda así visualizado el diálogo necesario entre las tres componentes de la triada. Sólo nos quedaría describir los elementos que definen dicho diálogo.

En el caso concreto que nos ocupa, la variable objeto de estudio es la novela *Jean-Christophe*. En la figura siguiente aparece representado el modelo propuesto aplicado a dicha obra:

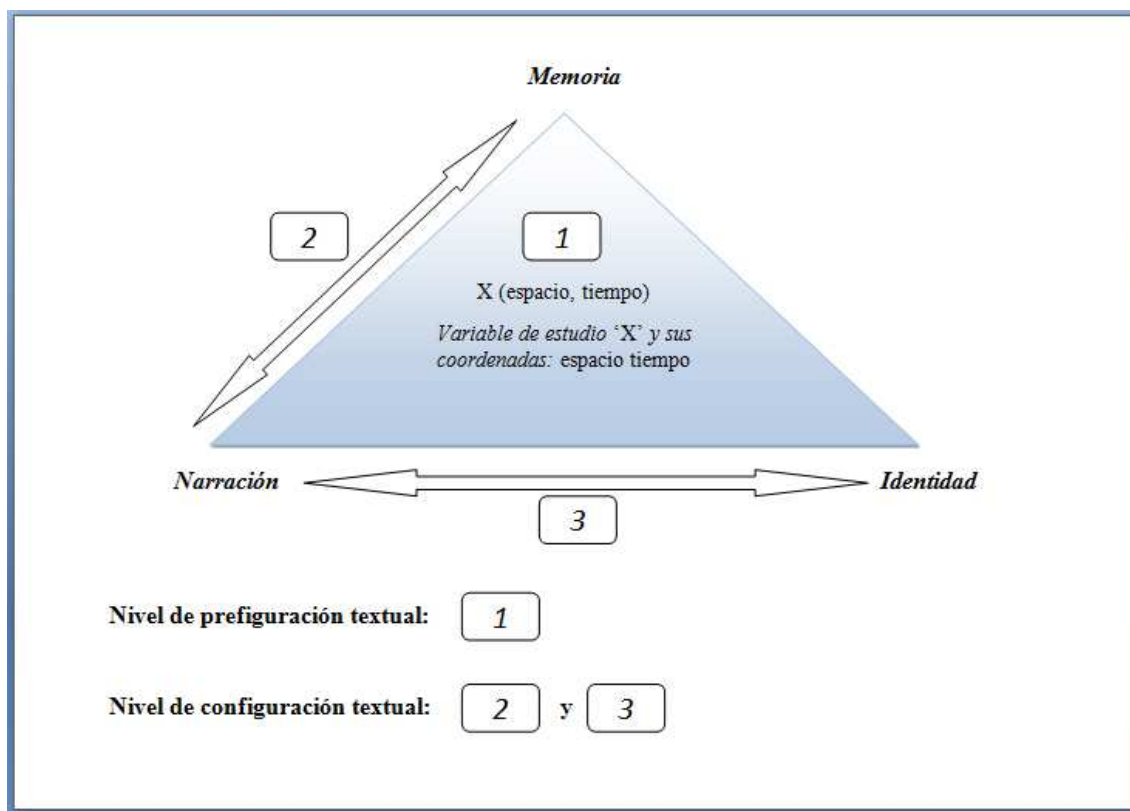


Ilustración 6: modelo teórico para el análisis

Sea pues '*X=Jean-Christophe*'. *X* está definida por las coordenadas de espacio y tiempo, a saber, el contexto espacio-temporal en el que fue escrita la obra. La descripción de ambas coordenadas (capítulo '1' en el esquema) no es otra cosa más que el nivel de **prefiguración textual** o **mímesis 1** del esquema de Paul Ricœur. En este nivel, anterior al texto, debemos referirnos a la realidad extradiegética en la que se enmarca la creación de la obra, esto es el contexto histórico, las motivaciones del autor, así como los objetivos perseguidos.

A continuación, abordaremos el estudio del texto, que en el esquema de Ricœur constituye el nivel de **configuración textual** o **mímesis 2**. Nos referiremos aquí, de forma casi exclusiva, a la realidad intradiegética, sumergiéndonos en la ficción literaria. El análisis del texto nos permitirá describir las relaciones entre memoria y narración, por un lado, y narración e identidad, por otro. Este análisis se corresponde con los capítulos '2' y '3' del esquema.

Más concretamente, los objetivos perseguidos en cada uno de los tres capítulos en los que estará dividido el análisis son los siguientes:

- Capítulo 1: “*Jean-Christophe* en el contexto de la Europa de los Estados-nación”. Estamos, como ya sabemos, en el nivel de prefiguración textual. El objetivo aquí es estudiar el conjunto de factores que influyen en la composición de la obra, así como las motivaciones que impulsan al autor a escribir este libro. Nos fijaremos en los llamados ‘Seuils du roman’, es decir, aquellos elementos exteriores al texto (paratexto, título, prefacio, dedicatorias...) gracias a los cuales podremos emitir varias hipótesis iniciales sobre las funciones que está llamada a cumplir la novela.
- Capítulo 2: “La omnipresencia de la memoria en *Jean-Christophe*”. El título de este capítulo constituye una hipótesis de partida cuya validez será confirmada o desmentida al final del mismo. Según esta, la intensidad con la que se manifiesta en la novela la interacción entre memoria y narración es mayor que en otros textos ficcionales. Como ya vimos más arriba, la interacción entre memoria y narración se manifiesta fundamentalmente mediante dos fenómenos diferentes: el de la memoria *de* la literatura, con las dos acepciones que señalé más arriba (‘la literatura se recuerda a sí misma’ y ‘la literatura es recordada por instancias exteriores’), y el de la memoria *en* la literatura (es decir, la presencia del discurso de la memoria en el texto literario).
- Capítulo 3: “‘Le même et l’autre’. La retórica de la memoria colectiva. Identidad y alteridad en *Jean-Christophe*”. En este punto, estudiamos la manera según la cual en la novela se aborda la relación dialéctica entre identidad y alteridad. ¿Cómo es percibido el otro en el texto? ¿Cómo se lleva a cabo el conocimiento de lo diverso? Comenzaremos este capítulo presentando, de forma esquemática, la constelación de los personajes fundamentales que interactúan con el protagonista a lo largo de la novela. Ellos serán nuestra variable de estudio a la hora de determinar cómo se crean las imágenes culturales en el texto y la manera como éstas condicionan el conocimiento de la alteridad. Describiremos a continuación el tipo de conocimiento que es posible conseguir a través de la obra de arte. El análisis de la relación entre identidad y alteridad se llevará a cabo en los diferentes contextos espaciales en los que se desarrolla la acción: Francia y Alemania, principalmente -no olvidemos que una de las tesis centrales del libro es la necesaria reconciliación de ambas naciones-, pero también Italia y Suiza. Prestaremos especial atención a la manera como en cada uno de esos espacios es percibido ese “étrange étranger” que es Christophe.

En la ilustración siguiente se presenta, de forma esquemática, el contenido de cada uno de los tres capítulos:

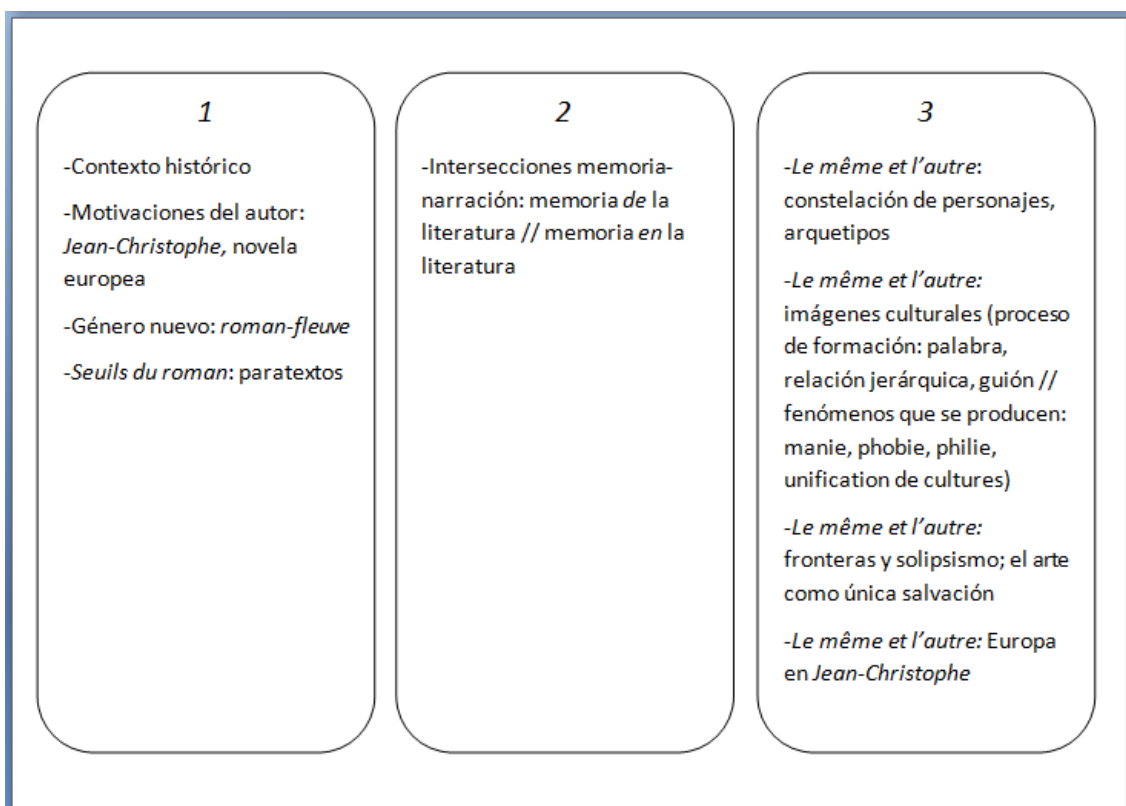


Ilustración 7: niveles de prefiguración y configuración textual

Como se puede comprobar, en los capítulos 2 y 3 es donde realmente tendrá lugar el análisis de los elementos formales del texto narrativo. Se trata de estudiar el uso por parte del autor de géneros, ‘topoi’ literarios, metáforas, etc. así como el tratamiento que hace de la voz narrativa y de las coordenadas de espacio y tiempo. Asimismo merece especial atención la manera en que el autor construye sus personajes y el modo como se suceden en el relato los diferentes segmentos narrativos. El conjunto de esos elementos formales constituye lo que estudiosos como Javier del Prado (1999) denominan eje sintagmático.

Por otro lado, del Prado habla también de eje paradigmático para referirse a todo aquello que se esconde tras la forma y que genera en el texto una dinámica sintagmática determinada. Comprender el eje paradigmático de una obra supone pues ser capaz de interpretar la presencia de dichos elementos formales. ¿Cuáles son las pretensiones del

autor cuando construye el relato de la forma como lo hace? ¿Qué mensaje quiere transmitir con las figuras retóricas presentes en el texto? ¿Qué visión concreta del mundo y de la realidad se manifiesta a través de sus páginas? En otras palabras, el eje sintagmático está siempre sustentado por un eje paradigmático, y la descripción de este último consistirá en llevar a cabo una lectura temático-estructural de la obra con el objetivo de hacer una síntesis interpretativa de la misma. Dicha lectura será el contenido del capítulo 4.

Después de esto, analizaremos la manera según la cual tuvo lugar la recepción de la obra durante los años posteriores a su publicación. Es el llamado nivel de **refiguración textual** o **mímesis 3** en el esquema de Paul Ricœur y del que nos ocuparemos a lo largo del capítulo 5. Sólo así, de acuerdo con Ann Rigney, podremos decidir si *Jean-Christophe* forma parte de la memoria cultural europea y si, en ese caso, constituye una referencia sólida para el discurso identitario del viejo continente.

Nótese que el estudio de la recepción de la obra se limitará al análisis de distintos artículos de prensa en los que se hace referencia a la publicación de la misma. Sin embargo, no podremos llevar a cabo un estudio exhaustivo de la recepción de la novela, esto es, en todos los países de Europa, desde 1912 hasta nuestros días, porque excedería con creces las dimensiones de este trabajo.

En cualquier caso, considerar la recepción del texto durante los años posteriores a su primera publicación, aunque sea de forma aproximativa, nos permitirá dotar al presente análisis de una estructura cíclica, ya que si nuestro punto de partida en el nivel de ‘mímesis 1’ era la realidad extradiegética anterior al texto, el de ‘mímesis 3’ es la realidad extradiegética posterior al texto. Tendremos así una visión del contexto espacio-temporal anterior y posterior a la escritura y publicación de la obra.

Pero antes de hablar de la recepción del texto en Europa, describiremos cómo era precisamente la Europa soñada por Rolland. Para ello, tomaremos como punto de partida la propia novela, aunque inmediatamente después proyectaremos nuestra mirada a los textos escritos a partir del estallido de la Primera Guerra Mundial. En efecto, si bien Europa había sido siempre un elemento fundamental en el pensamiento rollandiano, sólo entonces el devenir del viejo continente se convierte en una especie de obsesión permanente para el autor.

De hecho, a partir de agosto de 1914, con la publicación del artículo *Au-dessus de la mêlée*, Europa determinará no sólo su obra posterior, sino también las relecturas de los textos publicados con anterioridad. Por eso, puesto que, tal y como dice Ann

Rigney, las relecturas posteriores de un texto -que ella llama 'literary afterlives'- son las que determinan si se trata de un texto cultural o colectivo, decidiremos en este estadio del análisis si *Jean-Christophe*, una de las primeras novelas con vocación europea, puede ser considerada como un 'Libro para Europa'. Esto nos permitirá reflexionar, casi al final del trabajo, sobre la identidad europea y la manera como la literatura puede contribuir a la creación de discursos identitarios con los que se define una colectividad dada.

*

Partiendo de todo lo anterior, estos son los pasos en los que se divide el análisis de la obra:

SEGUNDA PARTE: *Jean-Christophe*, novela europea

CAPÍTULO 1: *JEAN-CHRISTOPHE* EN EL CONTEXTO DE LA EUROPA DE LOS ESTADOS-NACIÓN

1. Romain Rolland, autor europeo
2. *Jean-Christophe*, novela con vocación europea

CAPÍTULO 2: LA OMNIPRESENCIA DE LA MEMORIA EN *JEAN-CHRISTOPHE*

1. Introducción: estructura de la novela. Segmentos narrativos fundamentales
2. Interacción entre memoria y literatura en *Jean-Christophe* (I): la memoria *de* la literatura
 - 2.1. La memoria *de* la literatura: “la literatura se recuerda a sí misma”
 - 2.2. La memoria *de* la literatura: “la literatura es recordada por instancias exteriores”
3. Interacción entre memoria y literatura en *Jean-Christophe* (II): la memoria *en* la literatura
 - 3.1. Fenómenos de la memoria presentes en *Jean-Christophe*
 - 3.2. Las dimensiones de la memoria cultural

CAPÍTULO 3: ‘LE MÊME ET L’AUTRE’. LA RETÓRICA DE LA MEMORIA COLECTIVA: IDENTIDAD Y ALTERIDAD EN *JEAN-CHRISTOPHE*

1. Introducción
2. ‘Le même et l’autre’. Definición de las variables implicadas

3. 'Le même et l'autre'. Identidad y alteridad (I): imágenes culturales y solipsismo cognitivo
4. 'Le même et l'autre'. Identidad y alteridad (II): 'incipit vita nuova'
5. 'Le même et l'autre'. Otros personajes y arquetipos
6. Conclusiones

CAPÍTULO 4: *JEAN-CHRISTOPHE* Y EL RÍO DEL CONOCIMIENTO

1. *Jean-Christophe* y 'la traversée nécessaire'
2. *Jean-Christophe* y la memoria
3. *Jean-Christophe*, obra catedral

CAPÍTULO 5: EL SUEÑO EUROPEO DE ROMAIN ROLLAND

1. Visión rollandiana de Europa
2. Rolland y la revolución: la lucha de Behemot contra Leviatán
3. Un Libro para Europa
4. *Jean-Christophe* y la identidad europea
5. *Jean-Christophe*: refiguración textual. Algunas consideraciones finales sobre la recepción del texto en Europa

SEGUNDA PARTE

Jean-Christophe, novela europea

“Les beaux livres aussi, les bons livres, lus en commun, étaient un bonheur. Mais il n’y en a guère dans la littérature d’aujourd’hui: les écrivains ne s’occupent pas de ceux qui ne peuvent leur apporter ni réputation, ni plaisir, ni argent, comme ces humbles lecteurs, qu’on ne voit jamais dans le monde, qui n’écrivent nulle part, qui ne savent qu’aimer et se taire.”

Romain Rolland, *Jean-Christophe*, p. 915

“Où suis-je! Et suis-je deux? Suis-je encore? Je ne sens plus mon être. L’infini m’entoure: j’ai l’âme d’une statue, aux larges yeux tranquilles, pleins d’une paix olympienne...”

Romain Rolland, *Jean-Christophe*, p. 320

“La vie passe. Le corps et l’âme s’écoulent comme un flot. Les ans s’inscrivent sur la chair de l’arbre qui vieillit.”

Romain Rolland, *Jean-Christophe*, p. 1333

“Christophe entendait venir le roulement des canons qui allaient broyer cette civilisation épuisée, cette petite Grèce expirante.”

Romain Rolland, *Jean-Christophe*, p. 662

“Christophe embrassait dans son âme l’âme des deux patries, harmonieusement utiles.”

Romain Rolland, *Jean-Christophe*, p. 963

“-Vous êtes un gaillard, monsieur Krafft. Dommage que vous ne soyez pas des nôtres!

-Mais je suis des vôtres! C’est le même combat, partout. Serrons les rangs!”

Romain Rolland, *Jean-Christophe*, p. 989

Capítulo 1

JEAN-CHRISTOPHE EN EL CONTEXTO DE LA EUROPA DE LOS ESTADOS-NACIÓN

1. ROMAIN ROLLAND, AUTOR EUROPEO

Resultaría imposible comprender la obra de Romain Rolland y el presente trabajo de Tesis sin tener en cuenta una serie de elementos que definen la vida del autor francés. En este capítulo no pretendo hacer, sin embargo, un repaso exhaustivo de su biografía, ya que, al contrario que Sainte-Beuve, considero que el hecho literario se encuentra muy por encima de las consideraciones biográficas de los autores que lo hacen posible. No obstante, puesto que la obra cuyo análisis me propongo llevar a cabo en este estudio está profundamente marcada por las experiencias vitales de su creador, me detendré un momento en su figura, haciendo especial hincapié en el importantísimo papel que países como Alemania, Italia, Suiza o Rusia desempeñaron en su trayectoria vital. En este capítulo, además, justificaré por qué para la Europa en la que vivimos resulta necesario y pertinente llevar a cabo un estudio minucioso de *Jean-Christophe*.

La vida de Romain Rolland podría ser leída como una novela de formación. En efecto, durante los años que preceden al estallido de la Primera Guerra Mundial, el autor se propone consagrar todo el tiempo del que dispone a su formación y a su producción literaria. La segunda mitad de su vida, sin embargo, estuvo marcada por la guerra y la desesperación. Incluso en los años de la república de Weimar y durante la primera mitad de la dictadura nacionalsocialista, Romain Rolland se entrega por completo a una lucha

incansable contra la opresión de la humanidad por parte de los regímenes fascistas y militaristas que se habían hecho con el poder en Europa.

Muchos historiadores califican los años entre 1871 y 1914 como periodo de entreguerras, considerando las dos guerras mundiales como un único conflicto que denominan ‘Segunda Guerra de los 30 años’ (cf. Traverso 2009). Esta división del lapso temporal entre 1871 y 1945 en dos periodos (Entreguerras y Segunda Guerra de los 30 años) en lugar de cuatro (años anteriores a las guerras mundiales - Primera Guerra Mundial - Entreguerras - Segunda Guerra Mundial) me resulta especialmente práctica, ya que se corresponden perfectamente con las dos mitades -casi exactas, por cierto- en las que se divide la vida de Romain Rolland. Además, los años comprendidos entre 1918 y 1939, no fueron años de paz para Europa, ya que el Tratado de Versalles hizo aún más profunda la división del continente. En efecto, en lugar de asegurar una paz duradera, los vencedores se empeñaron en culpar a Alemania de todos los males ocasionados por la guerra recién terminada.

Dividiré así la vida de Romain Rolland en dos mitades: el periodo comprendido entre 1866 y 1914, marcado fundamentalmente por la humillación de Sedán y el deseo casi obsesivo de revancha por parte de Francia, y el comprendido entre 1914 y 1944, que denominaré ‘años de peregrinaje’, marcado por la guerra y la llegada al poder de los diferentes regímenes dictatoriales (Alemania, Italia, España y Rusia). Para referirme al primer periodo, hablaré de ‘años de formación’; el segundo lo denominaré ‘años de peregrinaje’.

En su libro *Romain Rolland, tel qu’en lui-même* (2002a), Bernard Duchatelet ofrece una imagen bastante detallada de la vida y obra del autor francés. En su obra, Duchatelet afirma que los dos elementos básicos que definen la personalidad del escritor son la dualidad⁶⁸ y la dinamicidad del ser (Duchatelet 2002a, 11). De hecho, no podríamos comprender la vida y obra de Rolland sin tener en mente estas dos ideas. El propio Rolland tomará conciencia por completo de la dinamicidad de su ser al final de su vida. Algo similar sucede con Christophe, personaje en el que se proyecta la personalidad del autor: “Ce n’est que du terme de cette vie que se dévoilera le sens de

⁶⁸ También Jean-Pierre Valabrègue insiste en la idea de que Rolland está marcado por la dualidad, característica que se manifiesta fundamentalmente en los escritos autobiográficos del autor (Valabrègue 2011, 153).

ses formes successives, de ses contradictions apparentes, et de la loi intérieure qui les explique et les harmonise” (citado por Duchatelet 2002a, 11). En lo que se refiere a la dualidad de su ser, ya desde niño Romain Rolland es consciente de la existencia de un segundo Yo capaz de intuir lo divino, tal y como veremos a continuación.

En el periodo de vida de Rolland que hemos denominado ‘años de aprendizaje’, debemos distinguir tres etapas fundamentales⁶⁹:

- Los años de inquietud metafísica y religiosa. Como Spinoza, Rolland cree en la existencia de una ‘substancia singular’ que denomina ‘ser supremo’. El ser humano sólo adquiere una conciencia completa de su existencia en el momento mismo de su muerte, si bien es cierto que todavía en vida el arte puede permitirnos intuir dicha existencia. Como vemos, Rolland atribuye al arte una naturaleza mística: “Pour beaucoup les arts, la musique surtout, sont les divins médiateurs entre nous et ce Dieu si difficile à atteindre” (citado por Duchatelet 2002a, 48). Así pues, a través de la contemplación de una obra de arte -como puede ser la lectura de un libro bello o la audición de una pieza musical- podemos llegar a presentir lo divino. Esto es así debido a las asociaciones sensoriales espontáneas a las que la obra de arte puede conducirnos. Según esto, el arte constituye la única vía mediante la cual el ser humano sería capaz de alcanzar el don de la ubicuidad espacio-temporal, que no es otra cosa más que la negación del espacio y del tiempo. Sin embargo, ese don está al alcance de muy pocos, ya que resulta indispensable para quien observa tener una predisposición especial que le permita estar a la escucha. Sólo una élite es capaz de conseguirlo⁷⁰. Romain Rolland descubre ya de niño que posee esa predisposición especial, la cual se manifiesta mediante la existencia de un segundo Yo oculto en lo más profundo de su ser y capaz de presentir lo divino.

⁶⁹ Para llegar al establecimiento de estas tres etapas en los ‘años de aprendizaje’ de Romain Rolland me he basado en los diferentes periodos en los que el propio autor divide la vida de Christophe y que he tomado de una cita del autor que se puede encontrar en el libro de Duchatelet (2002a, 82).

⁷⁰ En el análisis de la obra, descubriremos dónde reside esa élite en la sociedad de principios del siglo XX.

En su caso, es mediante la percepción musical como consigue tomar conciencia de ese otro Yo:

J'étais toujours *deux êtres*, sans bien le savoir; et dans ma frêle enveloppe de petit garçon sauvage et faible, j'ai le souvenir d'avoir toujours senti (si loin que je me rappelle) un autre moi, que je ne comprends pas, une volonté mystérieuse, qui me tranquillisait, qui me soutenait d'une façon inexplicable, aux heures où j'étais le plus écrasé (citado por Duchatelet 2002a, 20).

Muy raramente, dice Rolland, puede el ser humano presentir la existencia de Dios, pero cuando esto sucede, casi siempre es gracias a la creación artística. Para él, además, la música constituye la forma suprema del arte. De hecho, Beethoven, que acompañará al escritor francés hasta el último halo de su vida, es quien con más fuerza le permitirá acceder a la divinidad (cf. Duchatelet 2007).

En 1888, Rolland escribe una obra filosófica que titula *Credo quia verum*, en la que el arte y la religión se convierten en sinónimos. La divinidad, en cuya existencia cree ya desde muy joven, es descrita en esta obra como un 'océano del ser'. Esta metáfora del océano nos permitirá comprender por qué el Rin desempeña un papel tan importante en la vida de Christophe. En efecto, el Rin es considerado en la novela como la fuente de la capacidad creadora del joven músico, simbolizando incluso la disolución de su propia existencia con el océano divino.

Pero cuando Rolland habla de la existencia de un Dios todopoderoso, no podemos identificar a ese Dios con el Dios cristiano, ya que el escritor francés nunca creyó en la divinidad de Jesucristo, a diferencia de sus amigos de adolescencia Paul Claudel y Charles Péguy. Pensando en ellos, Rolland parece preguntarse poco antes de morir: "Pourquoi ont-ils reçu la grâce et pas moi?" (Duchatelet 2002a, 372). Rolland admira y envidia a sus amigos, al menos es lo que se desprende de la lectura de su diario, ya que ambos, Claudel y Péguy, habían sido capaces de vivir toda su vida con la gracia de Dios.

- Los años de lucha artística. La estancia de dos años en Italia que los profesores de la École Normale ofrecen a Rolland entre 1889 y 1891, constituye sin duda una de las experiencias más importantes de su vida. Tal y como contará más tarde en repetidas ocasiones, es sobre todo en Florencia, aunque también en Roma, donde la contemplación de diferentes obras de arte le permite presentir

por primera vez la existencia de Dios. En sus diarios, Rolland se refiere con insistencia al cuadro *Primavera* de Botticelli. También en la Cappella Nuova de la catedral de Orvieto, Rolland pasa dos horas contemplando varias obras de Fra Angelico y Signorelli “dans une admiration stupéfaite et ravie” (Duchatelet 2002a, 45).

- En Roma, Rolland conoce a la escritora Malwida von Meysenbug, a la que, pese a la diferencia de edad, se sentirá muy unido. En efecto, Malwida von Meysenbug desempeña un papel fundamental en la vida del autor francés. Gracias a ella, por ejemplo, Rolland consigue viajar a Bayreuth en 1891 y conocer a la familia Wagner. Después de asistir a la representación de *Parsifal*, escribe:

Tout y est sublime et simple, d'un bout à l'autre, et le poète est l'égal du musicien. Une compassion divine, une tendresse infinie, une souffrance épurée, l'illuminent tout entier... Ce n'est vraiment plus du théâtre; ce n'est plus de l'art. C'est de la religion, et c'est comme Dieu même (Duchatelet 2002a, 56).

Wagner se convierte así en uno de los artistas que más influirá en la obra de nuestro autor. Con Malwida, Rolland toma conciencia además de la existencia de dos Alemanias: la potencia militar bismarckiana, por un lado, por la que siente una repulsión absoluta, y la Alemania idealista, en la que toma forma la obra de Goethe, Hegel o Novalis. Esta dualidad de Alemania, cuyo paralelismo con la dualidad de su propio ser resulta casi inevitable, se manifiesta claramente en la novela *Jean-Christophe*.

- Los años de la lucha social. Muy rápidamente se da cuenta Rolland de que Europa se encamina hacia un conflicto cuyas imprevisibles consecuencias pondrían en peligro los logros conseguidos por los europeos durante tantos siglos de Historia. Por eso, insta a los artistas e intelectuales de la época a educar a la humanidad en aras de una convivencia pacífica. Para conseguirlo, los escritores cuentan con un arma bastante poderosa, el teatro. De esta forma y con el objetivo de conseguir un mundo mejor, Rolland escribe una serie de obras que más tarde conformarán el llamado ‘ciclo de la Revolución’. Me conformo de momento con citar algunas de las más representativas, escritas todas ellas antes del estallido de la guerra: *Les Loups* (1898), *Danton* (1899), *Le Triomphe de la Raison* (1899) y *Le Quatorze Juillet* (1902). Años más tarde, completarán este

ciclo las obras *Le Jeu de l'Amour et de la Mort* (1925), *Pâques-Fleuries* (1926), *Les Léonides* (1928) y *Robespierre* (1939). En todas ellas, Rolland destaca no sólo las virtudes, sino también los numerosos errores cometidos durante la Revolución Francesa. También escribe una obra teórica, titulada *Le Théâtre du Peuple* (1903), en la que reflexiona acerca de cómo debe y, sobre todo, cómo no debe ser el teatro en una época tan convulsa como la suya.

Los ‘años de aprendizaje’ estuvieron marcados por la desesperación. El estallido de la guerra en 1914 sumió al escritor francés en una profunda depresión de la que no conseguiría recuperarse nunca. A partir de ese momento, su obra llevará siempre el sello de la desilusión. La declaración de guerra sorprende a Rolland en Suiza, donde acostumbraba a pasar sus vacaciones de verano. Desde su adolescencia, Suiza había sido para él una especie de segunda patria. En este pequeño país, que considera como una especie de Europa en miniatura, Rolland se propone llevar a cabo una ambiciosa lucha contra la sinrazón. Sólo allí consigue trabajar con tranquilidad y sosiego, permaneciendo siempre en un modesto segundo plano.

Para combatir la barbarie, Rolland se propone crear una alianza en la que intelectuales y artistas de todos los países puedan expresarse libremente en contra de la violencia y luchar por una Europa unida. El camino necesario para resolver el problema de la guerra, dice Rolland, no es echar la culpa a los demás -que es precisamente lo que harán con Alemania las potencias aliadas al firmar el Tratado de Versalles en junio de 1919- sino luchar de forma activa contra el odio. Por eso, Rolland sólo puede sentir desprecio por los patriotas e imperialistas de su tiempo, que defienden sus intereses particulares inculcando en la población el odio contra el resto de las naciones.

Tras la publicación el 15 de septiembre de 1914 de su primer artículo de lucha, titulado *Au-dessus de la mêlée*, Rolland es considerado en Francia como un traidor. Como consecuencia de ello, sus obras dejan de ser leídas e incluso impresas. Sólo unos pocos escritores franceses se atreven a elogiar sus textos. Es el caso de Roger Martin du Gard, uno de los pocos en atreverse a defender sin miedo el valor y la honestidad del padre de *Jean-Christophe*: “Quelle bouffée d’air respirable, enfin” (citado por Duchatelet 2002a, 186), escribe Martin du Gard después de leer *Au-dessus de la mêlée*. Fuera de Francia, por el contrario, la recepción de Rolland fue mucho más positiva. En Alsacia, por ejemplo, territorio todavía en manos del Imperio Alemán, René Schickele escribe:

Il nous semble beau de commencer la reconstruction au milieu de la guerre, et d'aider à préparer la victoire de l'esprit. La communauté européenne semble aujourd'hui détruite. Le devoir de tous ceux qui ne portent pas les armes ne devrait-il pas être de vivre, dès aujourd'hui, avec pleine conscience, comme ce sera le devoir pour tout Allemand, quand la guerre sera finie? (citado por Sipriot 1997, 186).

La tan ansiada unión de las potencias europeas sólo es posible en un contexto de paz. Degraciadamente, sólo unos pocos intelectuales y políticos de la época supieron comprenderlo. Pero ¿se puede decir que Rolland fue siempre el pacifista luchador y eterno defensor de lo que él mismo denominó 'independencia intelectual' ('indépendance de l'Esprit')? En realidad sí, aunque no podamos decir que siempre se mantuviera por completo independiente. Al fin y al cabo, Rolland fue siempre un 'être en mouvement', siendo la fórmula goethiana del 'stirb und werde' ('meurs et deviens') la que mejor ilustra el recorrido vital del escritor, tal y como afirma Duchatelet en numerosas ocasiones (cf. Duchatelet 2002a).

En efecto, con cada una de las decepciones vividas por el autor, moría una parte de sus convicciones: así, mientras que entre 1914 y 1918 Rolland defiende con uñas y dientes la necesidad de mantenerse imparcial e independiente, en 1928 decide adherirse a las tesis del Partido Comunista. Lo hace al mismo tiempo que Henri Barbusse, con el que había estado enemistado desde 1921 precisamente por no apoyar la causa del partido. Y mientras que a principios de los años 20 Rolland había elogiado la inacción con la que Mohatma Gandhi había responido a la opresión que en todo el mundo llevaban a cabo los más poderosos sobre la gran mayoría de la población, en 1927 considera justificada e incluso necesaria la violencia ejercida por el poder en Rusia para evitar el fracaso de la Revolución. En *L'Âme enchantée* (1922-1933), Rolland justifica este cambio de rumbo poniendo su discurso en boca del joven Marc, hermano de Annette.

Rolland se da cuenta pues de la necesidad de una metamorfosis eterna que, según la fórmula 'stirb und werde' determina la vida de todo ser humano. Por eso, no es posible reducir la figura de Rolland a la categoría de 'comunista convencido' tal y como ha hecho, de forma simplista, gran parte de la crítica. De hecho, quienes lo acusan de ser un incondicional del régimen estalinista, argumentando que entre 1927 y 1937 Rolland no criticó públicamente las atrocidades cometidas por el poder, parecen olvidar que el escritor ya se había manifestado en contra de dichas atrocidades desde que estallara la

Revolución en 1917. También parecen olvidar que en ningún momento el autor francés disculpa los abusos de poder ejercidos por la dictadura estalinista, ni siquiera entre 1927 y 1937. Sin embargo, Rolland no puede pronunciarse abiertamente contra dichos abusos de poder por dos razones muy concretas.

En primer lugar, porque vive en una época en la que el fascismo y el militarismo invaden todas las esferas de la vida en Europa. En un contexto como este, la URSS es considerada por muchos intelectuales como la única esperanza que le queda al género humano:

Moi qui suis pourtant libre de toute attache à la Révolution Russe, (...) je ne veux pourtant pas que quelques conquêtes sociales achetées par d'aussi monstrueux sacrifices soient anéanties par la réaction d'Occident. Et je ne dirai pas un mot, et je ne ferai pas un geste, qui soit susceptible d'être exploité par celle-ci (citado por Duchatelet 2002a, 292).

Y añade:

La décomposition de la société bourgeoise démocratique se poursuit implacablement. Il n'y a rien à faire pour la sauver; et il n'est pas utile qu'elle soit sauvée. C'est une loi inéluctable qu'elle tombe et qu'elle soit remplacée par un monde nouveau, dont la construction de l'URSS est une ébauche. Notre vrai rôle et notre devoir est de sauver cette ébauche, et d'empêcher qu'elle soit ensevelie sous les ruines d'un monde qui meurt (citado por Duchatelet 2002a, 305).

En segundo lugar, porque desde 1929 Rolland estaba casado con Marie Koudacheva, cuyo hermano vivía en Rusia. Parece ser que para no poner en peligro la vida de su cuñado, el escritor se vio obligado a guardar silencio. Algunos acusan incluso a Marie de ser una enviada secreta del Kremlin. Sólo los archivos rusos nos permitirían determinar hasta qué punto Marie influyó en la relación tan fiel entre su marido y el régimen estalinista. Al fin y al cabo, el poder en Rusia no podía permitirse recibir críticas por parte del autor de *Jean-Christophe*, muy querido y admirado en aquel país por haber ensalzado durante tantos años las virtudes de la Revolución Rusa. Y eso, pese a que Rolland nunca se identificó con ningún líder, ni tan siquiera con Lenin.

Lo que sí es cierto es que Rolland nunca renunció a la independencia intelectual por la que tanto había luchado durante toda su vida. Pero a él, como a *Clerambault*,

héroe de la novela homónima publicada en 1920, esa lucha le ocasionó numerosos contratiempos y preocupaciones. Poco antes de su muerte, escribe:

Ma situation est singulière, paradoxale, incompréhensible pour la plupart des simples gens. Pour les ‘pacifistes intégraux’, devenus ‘collaborationnistes’, je suis un stalinien, anti-allemand. Pour les *arrabbiati* anti-allemands, je suis un pro-allemand, car j’ai reçu beaucoup d’Allemands dans ma maison. Ne doutons pas que, pour des bourgeois qui se souviennent de l’autre guerre, je ne sois encore un pacifiste, gandhiste, un sans-patrie! Allez vous y reconnaître! (citado por Duchatelet 2002a, 384).

Sin lugar a dudas, Alemania ocupó siempre un lugar central en la vida y obra de Rolland. No olvidemos que Jean-Christophe Krafft, su héroe más universalmente conocido, nació y creció en la misma región en la que Beethoven dio sus primeros pasos. Uno de los autores alemanes con los que Romain Rolland mantuvo una relación más estrecha fue Hermann Hesse, tal y como lo pone muy bien de manifiesto Roger Dadoun en su ensayo titulado: *Contre la haine. L’amitié Hermann Hesse-Romain Rolland* (2002).

El autor alemán, nacido en Calw en 1877, fue uno de los pocos escritores en lengua alemana que, en medio del furor que despertó la declaración de guerra, se atrevió a alzar la voz contra un conflicto que conduciría a Europa al más absoluto desastre. Según Dadoun, un artículo de Hesse publicado el 3 de noviembre de 1914 en el *Neue Zürcher Zeitung* con el título “O Freunde, nicht diese Töne”, llama enseguida la atención de Rolland. El alivio que siente este último al leer el texto de Hesse es considerable. Por fin un escritor en Europa se atreve a pronunciarse contra una guerra tan horrible y destructiva. Enseguida, Rolland escribe a Hesse una carta en la que no sólo se muestra de acuerdo con las ideas contenidas en el artículo, sino que aprovecha para exigir a los intelectuales de Europa que unan sus fuerzas para luchar contra la barbarie. Esta carta, escrita el 26 de febrero de 1915, constituye el nacimiento de una amistad europea que desde el principio se supo manifestar en contra del odio.

Con estas mismas cinco palabras, “O Freunde, nicht diese Töne”, empieza la *Oda a la alegría* (*Ode an die Freude*) en la que Schiller, uno de los europeos más significativos de todos los tiempos, recuerda cuáles deben ser los ideales de humanidad y libertad en el viejo continente. Friedrich Schiller, nacido en 1759 en Marbach am Neckar, una pequeña población en el actual estado de Baden-Württemberg, fue

nombrado Ciudadano de Honor de la República francesa en 1792. Su obra no sólo fue leída en Alemania, sino que fue acogida con entusiasmo en muchos otros países europeos. No es de extrañar pues que Friedrich Schiller represente a los ojos de Hesse la tan ansiada unión de los países europeos.

Hermann Hesse y Romain Rolland compartieron una visión del mundo muy similar. Por eso, la influencia que el primero ejerció sobre el segundo fue tan fuerte. A ambos escritores les une no solamente un rechazo enérgico contra la guerra, sino también la convicción de que, por su condición de intelectuales, no les está permitido permanecer de brazos cruzados ante un conflicto de tal envergadura.

En *O Freunde, nicht diese Töne*, señala Dadoun, vemos cómo a partir de un ‘no’ categórico (‘nicht’): ‘no’ a la guerra, ‘no’ a la destrucción de Europa, nace un ‘sí’ alentador: ‘sí’ a la acción, ‘sí’ a la esperanza. Es necesario luchar, tal y como sostiene Rolland, pero esa lucha debe llevarse a cabo en la dirección correcta. El enemigo no son ni Francia ni Alemania, sino el imperialismo y el nacionalismo. Contra estos últimos se debe luchar sin descanso. Sólo así la humanidad podrá mantener viva la esperanza en un futuro mejor. En este sentido, el personaje de Jean-Christophe, cuyo apellido es ‘Krafft’, muy cercano al término alemán ‘Kraft’ (‘fuerza’), debe ser tomado como modelo: la inteligencia y la razón son las únicas armas de las que debe servirse el hombre.

Del título del artículo de Hesse, apunta Dadoun, se desprende aún otro nexo de unión entre ambos escritores, a saber, la pasión que ambos sienten por la música. En el caso de Rolland, dicha pasión se manifiesta desde muy temprano gracias a las clases de piano recibidas durante sus años de infancia. Rolland se propone incluso llegar a ser músico durante su estancia en la École Normale. Sin embargo, consciente de que es demasiado tarde para empezar una carrera musical, el joven estudiante decide dedicarse a la literatura. Sin abandonar por completo la música, Rolland escribe *Jean-Christophe*, ciclo novelesco en el que el autor cuenta la vida de un genio que se dedica en cuerpo y alma a la creación musical. En *Jean-Christophe*, la música, además de ser considerada como la expresión más elevada del arte, constituye una herramienta que permite al ser humano acceder a la divinidad.

Algo similar lo encontramos en Hesse. En efecto, dos de sus obras más significativas, *Siddharta* (1922) y *El juego de los abalorios* (*Das Glasperlenspiel*) (1943), presentan una estructura musical. En esta última, Hesse también defiende que la música puede permitir al hombre entrar en armonía con el ‘océano del ser’ al que se refería Rolland en *Credo quia verum* (1888).

Con *Siddharta*, Hesse se acerca a la India e indirectamente a Rolland, quien acoge la obra con entusiasmo:

Avril 1923. - *Siddharta* de Hermann Hesse, dont la première partie m'est dédiée, est une des œuvres les plus profondes qu'un écrivain européen ait composée sur (dans) la pensée hindoue. (...) Les quinze à vingt dernières pages peuvent s'ajouter au trésor de la sagesse hindoue (Dadaoun 2002, 53).

En efecto, a principios de los años veinte, Asia representa, según Rolland, la única esperanza que le queda a Europa. El viejo continente, desgarrado por el nacionalismo y el imperialismo, necesita una nueva 'Ilustración' que sólo es posible encontrar en el lejano Oriente. Precisamente de estos años data la mayor parte de las obras que Rolland dedica a la sabiduría hindú, de las que destacamos *Mahatma Gandhi* (1922) y el *Essai sur la mystique et l'action de l'Inde vivante*, compuesto por dos volúmenes: 1. *La Vie de Ramakrishna* y 2. *La Vie de Vivekananda et l'évangile universel* (1929-1931).

Pero con la llegada al poder de los diferentes regímenes fascistas en Europa, Rolland se pregunta si el viejo continente puede permitirse ejercer la misma resistencia pacífica y pasiva defendida por Gandhi. Bernard Duchatelet considera el año 1927 como punto de inflexión fundamental en el pensamiento rollandiano:

Jusqu'à quel point est-il *raisonnable* et *humain* de *ne pas accepter*? (...) Et, en loyale conscience, pouvons-nous assurer que ce sacrifice entier diminuera la somme des souffrances de l'humanité à venir, ou ne risque-t-elle pas de livrer ses destinées à la barbarie sans contrepoids? (citado por Duchatelet 2002a, 281).

Otro autor con el que Rolland mantuvo una estrecha relación fue el austriaco Stefan Zweig. Y eso a pesar de que este último se mostró incapaz, en numerosas ocasiones, de alzar la voz y luchar de forma activa contra la injusticia y la opresión. La pasividad con la que Zweig reacciona ante sucesos tan graves como la guerra o la llegada de Hitler al poder fue el principal escollo en una relación, que, por lo demás, podría ser calificada como excelente.

Fueron muchos los factores que contribuyeron a que se estableciera una magnífica relación entre ambos escritores. En 1914, los dos se sienten profundamente horrorizados ante el estallido del conflicto armado en Europa. El 3 de agosto, tan sólo dos días después de la declaración de guerra, Romain Rolland escribe en su diario: "Je

voudrais être mort. Il est horrible de vivre au milieu de cette humanité, et d’assister, impuissant, à la faillite de la civilisation” (Duchatelet 2002a, 171-172). Al artículo *Au-dessus de la mêlée*, le seguirán muchos textos en los que el escritor francés denunciará la sinrazón que lleva a los ciudadanos europeos a luchar en nombre de unos ideales que son sólo los de la clase política. Así, en 1920 Rolland publica *Clerambault*, novela en la que cuenta la historia de una ‘inteligencia libre’ que defiende, hasta las últimas consecuencias, su posición de rechazo contra la guerra en Europa. También en *Pierre et Luce* (1920), así como en su segundo gran ciclo novelesco *L’Âme enchantée*, escrito entre 1922 y 1933, Rolland se sirve de la literatura para luchar activamente contra cualquier conflicto que pudiera enfrentar a los pueblos hermanos del viejo continente. Una actividad tan prolífica como la de Rolland contrasta sin embargo con la pasividad con la que Stefan Zweig reacciona ante los graves sucesos que, en pocos años, llevan a Europa a una situación de desesperación y miseria.

A pesar de todo, Zweig fue hasta su muerte el aliado más leal que tuvo Rolland. Nadie ensalzó con tanto entusiasmo al escritor francés y éste siempre fue consciente de ello, tal y como se pone de manifiesto en el fragmento siguiente:

Vous avez le don de comprendre et d’aimer, de comprendre par l’amour! Vous êtes bien un de ces généreux esprits européens, dont notre époque a besoin et dont j’attendais la venue depuis vingt ans. Que n’avons-nous, dans nos pays latins, un critique de votre ordre (citado por Sipriot 1997, 235).

El 22 de febrero de 1942, Stefan Zweig decide acabar voluntariamente con su vida. Tan pronto como Rolland se entera de la noticia, escribe: “C’était le dernier malheur que j’eusse prévu. Il paraissait si robuste, si assuré de l’existence, et sachant la garer de tous les dangers. Il est allé au bout du monde pour la mettre à l’abri... et là, la mort l’attendait... Pauvre Stefan!” (citado por Niémetz en Zweig 2000, 35). Resulta significativo que ese fatídico día Rolland se refiera a su amigo utilizando su nombre y no su apellido. Es la primera vez que lo hace: Zweig pasa a ser Stefan. Meses más tarde, el 16 de mayo de 1942, escribe Rolland:

La disparition de Stefan m’a navré. Il a dû succomber à un moment de découragement. Déjà pendant l’autre guerre, il y eut des jours où il nous causa des soucis. Il était trop loin de ses amis. Il avait besoin de communiquer avec eux (citado por Niémetz en Zweig 2000, 35).

Pero la relación de Rolland con el mundo alemán fue muy intensa y fructífera, y en absoluto se reduce a estos dos autores. Desde la publicación en 1904 del primer volumen de *Jean-Christophe*, Rolland empieza a ser leído con entusiasmo en Alemania. Los diez volúmenes que componen la obra revelan además la importancia que este país tuvo siempre para el escritor francés. También *Jean-Christophe* ocupó un lugar privilegiado en el corazón de Rolland, tal y como lo demuestran estas dos citas del autor, escritas casi con cincuenta años de diferencia: “[*Jean-Christophe* est] l’histoire de mon âme transposée en un plus grand que moi” (1897, citado por Duchatelet 2002a, 79); “Je crois que le meilleur de ma vie intérieure se trouve dans le *Jean-Christophe*” (1944, citado por Duchatelet 2002a, 385). En ambos casos intuimos hasta qué punto en *Jean-Christophe* cristaliza la esencia del autor que le da vida.

2. *JEAN-CHRISTOPHE*, NOVELA CON VOCACIÓN EUROPEA

Para saber cómo surgió el proyecto de este vasto ciclo novelesco, debemos remontarnos a marzo de 1890. Rolland, que se encuentra en Roma, decide escribir la historia de un músico cuya vida estará totalmente consagrada a creación artística. En su diario, Rolland describe el momento de concepción de su obra maestra como una iluminación: “l’illumination du Janicule” (cf. Duchatelet 2002a, 48). Christophe es concebido además como la reencarnación de Cristóbal de Licia, más conocido como San Cristóbal mártir, legendario santo del cristianismo que ayudó a Jesucristo a atravesar un peligroso río portándolo sobre sus hombros. En la novela, Jesucristo está representado por el mensaje que Christophe se propone anunciar al mundo, según el cual sólo el arte puede ayudarnos a vivir en paz y conectar con la divinidad.

En el contexto histórico en el que se escribe la novela, la paz en el mundo pasa necesariamente por la normalización de las relaciones entre Francia y Alemania. Por eso, Rolland se propone describir Alemania como una dualidad, una mezcla de belicismo e idealismo, *Zarathoustra* y *Fausto*, Potsdam y Weimar. Numerosos autores alemanes de la época comparten con Romain Rolland esa misma visión dual de su país: es el caso, por ejemplo, de Heinrich Mann, que casi al mismo tiempo hizo hincapié en la brutalidad de la Alemania militarista de la época guillermina en novelas como *Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen* (1905).

Los esfuerzos de Rolland por conseguir la paz en el viejo continente serán reconocidos por voces de prestigio, como es el caso del filólogo romanista Ernst-Robert Curtius, para quien *Jean-Christophe* nace con la acertada pretensión de acercar los dos países enemigos (cf. Duchatelet 2002a, 152). Elogia así la aspiración de Rolland de contribuir con su novela al entendimiento entre los dos países. También en 1912, Herbert Stegemann escribe lo siguiente en el *Deutsche Tageszeitung*: “Si un lent rapprochement entre la France et l’Allemagne peut-être envisagé, une œuvre comme celle de Rolland y aura contribué mille fois plus que tous les congrès, banquets et autres manifestations grandiloquentes” (Sipriot 1997, 106).

Al margen de lo que dice la crítica, para estudiar el nivel de prefiguración textual o 'mímesis 1', debemos remitirnos a lo que se conoce como 'Seuils du roman', es decir, toda una serie de elementos presentes en el texto pero exteriores a él gracias a los cuales es posible determinar, o al menos, intuir las pretensiones iniciales del autor. En la edición de 2007 de Albin Michel, que manejaremos a lo largo de todo este trabajo, encontramos los siguientes elementos:

- 1) Título: *Jean-Christophe*, acompañado por el subtítulo “ROMAN”. Con esta indicación, el autor hace hincapié de forma explícita en el hecho de que nos encontramos ante un texto ficcional con el que, paradójicamente, pretende describir una época. Se enmarca de esta forma en la tradición del realismo del siglo XIX.
- 2) Otro elemento fundamental que nos permite conocer las intenciones iniciales del autor al escribir la novela es el paratexto que aparece en la primera página del libro, inmediatamente después del título y de la indicación genérica. En él, Rolland pone de manifiesto que la novela está dirigida “aux âmes libres de toutes les nations qui souffrent, qui luttent et qui vaincront”. Se pone de manifiesto la firme intención de la obra de sobrepasar las fronteras nacionales, ya que con la indicación “aux âmes libres de toutes les nations”, Rolland deja claro que su mensaje va dirigido no sólo a los lectores franceses. Vemos así que *Jean-Christophe* nace con la pretensión de convertirse en un libro cuyo contenido desborda cualquier frontera nacional.

Aunque el texto cuenta con más umbrales o ‘Seuils’, en el nivel de ‘mímesis 1’ o de prefiguración textual sólo podemos considerar aquéllos que fueron escritos en el momento en el que fue concebida la obra, es decir, antes de ser escrita. Por eso, no

podemos utilizar el prefacio a la edición de 1931 o el postfacio de 1912 para determinar las intenciones iniciales del autor. Sin embargo, tanto el prefacio de 1931 como el postfacio de 1912 nos permiten confirmar la validez de las dos grandes hipótesis de partida que acabamos de enunciar:

- 1) Por un lado, la convicción de Rolland de que a través de la ficción literaria es posible describir el mundo se pone de manifiesto en el postfacio de la novela, escrito en octubre de 1912. En él, dice: “J’ai écrit la tragédie d’une génération qui va disparaître. Je n’ai cherché à rien dissimuler de ses vices et de ses vertus, de sa tristesse pesante, de son orgueil chaotique, de ses efforts héroïques et de ses accablements sous l’écrasant fardeau d’une tâche surhumaine”. Y añade a continuación: “toute une *Somme* du monde, une morale, une esthétique, une foi, une humanité nouvelle à refaire”. Por último, con la afirmación “Voilà ce que nous fûmes”, Rolland insiste en que la ficción literaria es perfectamente capaz de describir la realidad extradiegética. La literatura constituye así una especie de “Mentir-vrai”⁷¹. En palabras de Boris Foucaud, “il n’y a donc ni vérité, ni morale dans l’art littéraire. Pour autant, l’œuvre littéraire dévoile paradoxalement la vérité profonde d’une époque ou de l’intériorité intime d’un humain, quasi impénétrables sinon”⁷².
- 2) La pretensión de la obra de convertirse en libro europeo dirigido a todas las naciones del viejo continente se confirma en el prefacio a la edición de 1931. En él, Rolland recupera un texto que él mismo había escrito en agosto de 1901, pero que nunca había sido publicado, donde dice: “À tout ce qui est mortel j’offre ce livre mortel, dont la voix cherche à dire: « Frères, rapprochons-nous, oublions ce qui nous sépare, ne songeons qu’à la misère commune où nous sommes confondus! (...) À tout ce qui est mortel - à la mort qui égalise et pacifie - à la mer inconnue où se perdent les ruisseaux innombrables de la vie, j’offre mon

⁷¹ Rolland parece asumir así, ‘avant la lettre’, la famosa fórmula empleada por autores como Louis Aragon, que en 1980 reúne una serie de cuentos y relatos de carácter autobiográfico y autoficcional en un volumen titulado *Le mentir-vrai*.

⁷² Foucaud, B. (2014): “Le mentir vrai? Et si 2 était égal à 1?” in PLUME D’ESCAMPETTE. [En línea] <http://www.plume-escampette.com/le-mentir-vrai-et-si-2-etait-egal-a-1/> (Página consultada en septiembre de 2015).

œuvre et moi »” (*Jean-Christophe*, 10). Con estas palabras, Rolland anuncia su intención de hacer de la obra no sólo un libro europeo, sino universal, tal y como se pondrá de manifiesto con claridad a partir de la década de 1920. Tendremos ocasión de comprobarlo a lo largo de este trabajo.

Capítulo 2

LA OMNIPRESENCIA DE LA MEMORIA

EN *JEAN-CHRISTOPHE*

1. INTRODUCCIÓN: ESTRUCTURA DE LA NOVELA. SEGMENTOS NARRATIVOS FUNDAMENTALES

En el postfacio de 1912, Rolland describe su libro como “la tragédie d’une génération qui va disparaître” y sobre todo como “toute une *Somme*⁷³ du monde”. Como Zweig, que escribirá entre 1939 y 1941 su obra *Die Welt von Gestern* - en castellano, *El mundo de ayer* - con el sugerente subtítulo *Erinnerungen eines Europäers* (*Recuerdos de un Europeo*), Rolland es consciente de que durante los primeros años del siglo XX tiene lugar una profunda transformación del mundo que dará lugar al nacimiento de una nueva época.

Además, con la expresión “*Somme du monde*”, Rolland confiere a su gran proyecto el carácter de obra total, la cual estará definida por una estructura muy clara. Se trata de una novela-río o ‘roman-fleuve’, cuyos personajes van evolucionando con mayor o menor intensidad a lo largo de todo el texto. Al mismo tiempo, los acontecimientos de la vida de Christophe fluyen desde la primera hasta la última página de forma lineal, sin que en ningún momento se produzca una alteración en el orden cronológico de los acontecimientos. En este sentido, vemos hasta qué punto tiene

⁷³

La cursiva es del autor.

importancia la metáfora del río, cuya corriente avanza de forma imparable hacia el océano⁷⁴.

Por otra parte, la abundancia de personajes nos permite considerar el texto como una especie de 'Comédie Humaine' en la que aparecen representados numerosos arquetipos sociales. Pero además, Rolland se sale de las fronteras nacionales con el objetivo de hacer de *Jean-Christophe* una obra supranacional. La novela es también una especie de 'Divina Commedia', insistiendo en el adjetivo “Divina”, ya que, como tendremos ocasión de ver más adelante, el protagonista recorre un camino vital que culminará con el descubrimiento del conocimiento verdadero, sobrepasando así las fronteras ya no sólo de lo nacional, sino también y sobre todo de lo estrictamente temporal. Dicho carácter sobrehumano se pondrá de manifiesto, de forma inequívoca, con la reescritura del mito de Cristóbal en las últimas páginas de la novela.

*

Tal y como anuncié al final de la primera parte, los capítulos 2 y 3 de este bloque estarán dedicados al estudio del eje sintagmático, es decir, el análisis del texto. Estamos pues en el nivel de configuración textual o 'mímesis 2'. Pero antes de

⁷⁴ A menudo, cuando la crítica utiliza el término ‘novela-río’, lo hace pensando en la obra *Les Thibault* de Roger Martin du Gard, que se ha convertido en un ejemplo paradigmático de este subgénero narrativo. Sin embargo, es en Rolland y más en concreto en *Jean-Christophe* donde Martin du Gard encuentra la inspiración para escribir su famoso ‘roman-fleuve’. En *Création littéraire et féminité chez Roger Martin du Gard*, Àngels Santa se hace eco de este hecho y recuerda que, si bien en ambos casos los personajes aparecen en varios puntos del relato, poniéndose de manifiesto, con cada aparición, la evolución de los mismos, Martin du Gard escribe, a diferencia de Rolland, una literatura llamada popular, en la que el escritor decide convertirse en espectador directo de la vida de sus personajes, la mayoría de los cuales pertenecen a las clases sociales más desfavorecidas. De esta forma, se propone denunciar las condiciones miserables en las que viven. No es el caso de Rolland, que, pese a reconocer en las clases más humildes la verdadera esencia de los pueblos, se fija como objetivo escribir “une *Somme* du monde, une morale, une esthétique, une foi, une humanité nouvelle à refaire” (cf. Postfacio de 1912).

adentrarnos con dicho análisis, debemos centrarnos brevemente en la estructura de la novela y en la presentación de los segmentos narrativos fundamentales.

Entre marzo de 1903 y junio de 1912, Rolland escribe los diez volúmenes que componen la obra. Como veremos más adelante, en *Jean-Christophe* la ficción literaria se hace eco a menudo de la realidad extradiegética que constituye el contexto histórico en el que fue escrita la novela. Por eso, considero pertinente incluir aquí el título de cada uno de los diez volúmenes junto con las fechas exactas en las que fueron escritos⁷⁵:

Volumen	Fecha de realización
<i>L'Aube</i>	De julio a octubre de 1903
<i>Le Matin</i>	De julio a octubre de 1903
<i>L'Adolescent</i>	De julio a octubre de 1904
<i>La Révolte</i>	De julio de 1905 hasta la primavera de 1906
<i>Antoinette</i>	De agosto hasta finales de octubre de 1906
<i>La Foire sur la place</i>	De junio hasta finales de agosto de 1907
<i>Dans la maison</i>	De finales de agosto de 1907 hasta septiembre de 1908
<i>Les Amies</i>	De junio hasta principios de septiembre de 1909
<i>Le Buisson ardent</i>	De finales de julio de 1910 hasta julio de 1911
<i>La Nouvelle Journée</i>	De finales de julio de 1911 hasta junio de 1912

Tabla 5: volúmenes de *Jean-Christophe* y fecha de composición de los mismos

Tal y como señala Rolland, durante la composición de la obra, “aucun jour ne passa, en ces dix années, sans [la] présence [de Jean-Christophe]” (*Jean-Christophe*, 12). La novela absorbió pues gran parte de la energía de su autor, ya que sólo entre julio de 1910 y 1911, Rolland se verá obligado a interrumpir su trabajo por culpa del grave accidente que sufrió al ser atropellado por una bicicleta. En ese mismo periodo, entre julio de 1910 y 1911, Rolland escribe también la *Vie de Tolstoy*. Y tal y como comprobaremos más adelante, el pensamiento del creador de *Guerra y paz* influirá de forma decisiva en la composición de los últimos volúmenes de la obra. En efecto, la

⁷⁵ La información ha sido extraída directamente del prefacio de 1931 que aparece en la edición de la novela publicada por Albin Michel en 2007.

concepción que el gran novelista ruso tiene de la historia, más en concreto la relación entre la Historia con mayúsculas y las historias personales con minúscula, se pondrá de manifiesto en episodios clave de la novela, como la revolución obrera que estalla en París en la primera parte de *Le Buisson ardent* y la muerte trágica de Olivier, consecuencia de la misma.

*

Dadas las dimensiones de la novela, resulta materialmente imposible hacer una exposición pormenorizada de los diferentes segmentos narrativos que componen la diégesis. Sin embargo, teniendo en cuenta que uno de los rasgos fundamentales del subgénero narrativo ‘roman-fleuve’ es la aparición, en repetidas ocasiones, de sus personajes, considero oportuno, a la vez que realizable, presentar los macrosegmentos de los que se compone el relato vinculándolos a la aparición cada uno de ellos. Esto permitirá al lector de esta Tesis saber con exactitud cuándo aparecen por primera vez los personajes principales que marcan el recorrido vital de Christophe. Al hacer esto, pongo de manifiesto mi convicción de que los distintos macrosegmentos narrativos vienen determinados por las personas con las que se relaciona el protagonista, ya que, como veremos más adelante, una de las líneas de fuerza fundamentales de esta novela es la interacción entre el sujeto y la alteridad, o lo que es lo mismo, la relación dialéctica entre ‘le même et l’autre’⁷⁶. En efecto, como comprobaremos más tarde, son las relaciones interpersonales las que permiten al sujeto salir del solipsismo cognitivo en el que vive sumido. He aquí pues la sucesión de los principales macrosegmentos narrativos de la obra:

⁷⁶ Tomo esta expresión, utilizada con mucha frecuencia tanto en el ámbito de los estudios de literatura comparada como en el de la imagología. Son muchos los trabajos de investigadores como Daniel-Henri Pageaux o Jean-Marc Moura en los que se habla de la relación entre ‘le même et l’autre’, o incluso de ‘l’un et l’autre’. Opto por la primera expresión, ya que es la que, a mi juicio, mejor hace referencia a la oposición entre identidad y alteridad.

Volumen	Personaje	Página (primera aparición)	Macrosegmento narrativo
<i>L'Aube</i>	Jean-Michel (abuelo), Louisa (madre) y Melchior (padre)	21	Estos tres personajes determinan los primeros años de vida de Christophe y contribuyen al desarrollo de su vocación musical. En la página 45, el narrador presenta a los Krafft siguiendo los modelos tradicionales de la novela decimonónica.
<i>L'Aube</i>	Hassler	90	Hassler es el autor de la primera ópera que estremecerá realmente a Christophe. En la novela es presentado como un artista independiente. Gracias a Hassler, Christophe decide que también él escribirá música (p. 95)
<i>L'Aube</i>	El tío Gottfried	100	El tío Gottfried, hermano de Louisa, es junto con Jean-Michel el personaje que mayor influencia ejerce durante los primeros años de vida de Christophe. Se trata de una suerte de 'promeneur solitaire' y anuncia la errancia casi constante que determinará la vida de Christophe adulto.
<i>Le Matin</i>	Florian Holzer (organista, amigo de Jean-Michel)	123	A los once años, Christophe continúa con su educación musical. Florian Holzer es amigo de Jean-Michel y enseña a Christophe la armonía. Al ser segundo violín del <i>Hofmusikverein</i> , Holzer introduce al pequeño Christophe en la corte, un mundo completamente ajeno al entorno familiar del pequeño músico.
<i>Le Matin</i>	El tío Théodore	127	Théodore es el hijo de la primera mujer de Jean-Michel. Representa a los nuevos alemanes que apoyan el belicismo de Potsdam y rechazan la vieja Alemania de Goethe. Christophe siente desde el principio una antipatía por el tío Théodore, una antipatía que a lo largo de toda la novela se extenderá al resto de personajes que responden al mismo arquetipo.
<i>Le Matin</i>	Otto Diener	157	Otto es el primer gran amigo de Christophe. Sin embargo, en poco

			tiempo se convierte también en una de las mayores decepciones de su vida.
<i>Le Matin</i>	Mme de Kerich y Minna	181	Minna es el primer gran amor de Christophe. Pero al igual que había sucedido con Otto, el entusiasmo terminará dando paso, en poco tiempo, a la decepción.
<i>L'Adolescent</i>	La familia Euler (Amalia, Vogel y sus hijos Rosa y Leonhard)	228	Después de la muerte de Melchior, Louisa abandona la vieja casa y se traslada, con sus hijos Rodolphe, Ernst y Christophe a la casa de los Euler. Esta mudanza supone una ruptura radical con el pasado y el inicio de una nueva etapa en la vida del protagonista.
<i>L'Adolescent</i>	Sabine	269	Sabine vive también con su hija en la propiedad de los Euler. Como el tío Gottfried, vive apartada del resto y su 'indépendance d'esprit' marcará profundamente la visión que Christophe tiene de la vida. La muerte de Sabine afectará de forma negativa al joven Christohpe.
<i>L'Adolescent</i>	Ada	313	También Ada, por su forma de vida independiente, se convertirá en un personaje fundamental en la adolescencia de Christophe. El primer encuentro entre ella y el joven músico se produce en un entorno natural, con Ada encaramada a lo alto de un muro esforzándose por conseguir los frutos de un árbol. Enseguida se establecerán sólidos vínculos amorosos entre los dos personajes, cuya relación será vista de forma negativa por la comunidad. Una vez más, el entusiasmo inicial dará paso a una profunda decepción en el corazón del protagonista.
<i>La Révolte</i>	Franz Mannheim	400	Mannheim es crítico de arte, pese a que, como él mismo reconoce, "je ne suis pas musicien, je ne connais rien à la musique" (p. 400). Propone a Christophe trabajar como crítico musical en la revista <i>Dionysos</i> , de la que es co-fundador junto a su amigo Waldhaus.

<i>La Révolte</i>	Judith Mannheim (hermana de Franz)	408	Judith es hermana de Franz Mannheim. De la mano de ambos, Christophe descubre el equivalente en Alemania de lo que más tarde en París será ‘la Foire sur la place’.
<i>La Révolte</i>	Antoinette Jeannin	443	En su primera aparición, tanto el lector como Christophe ignoran la enorme importancia que este personaje tendrá en la vida del joven músico. Es la prueba más evidente del solipsismo cognitivo en el que vive el ser humano y que determina con demasiada fuerza las relaciones interpersonales. En este punto de la obra, no se sabe aún el nombre de esta “jeune fille qui ne pouvait se décider à sortir et regardait ceux qui entraient d’un air d’envie” (p. 443). Este primer encuentro con Antoinette en ‘la loge des Mannheim’ en el teatro de la ciudad quedará grabado en la memoria de Christophe.
<i>La Révolte</i>	Corinne	450	Esta actriz constituye otro ‘esprit libre’ e independiente que influirá en la vida de Christophe. Con ella, el protagonista tendrá ocasión de vivir un episodio más de su particular ‘éducation sentimentale’.
<i>La Révolte</i>	Euphrat	482	El <i>Kapellmeister</i> H. Euphrat será el artífice de la primera gran humillación sufrida por Christophe durante una representación pública. Como sucederá más tarde en París, también en Alemania ‘la Foire’ se muestra despiadada con quienes ponen en cuestión su forma de comprender la creación artística.
<i>La Révolte</i>	Mme Reinhart	495	Después de ser expulsado de teatros y salas de conciertos, Christophe consigue una plaza como profesor de música en una escuela. En ella conoce a Mme Reinhart, esposa de uno de los profesores del centro. Este personaje recuerda a otros como Sabine, ya que como ella, vive desde hace poco tiempo en una comunidad en la que no

			se encuentra integrada. Por eso, dice el narrador, “elle était bien faite pour s’entendre avec Christophe” (p. 497).
<i>La Révolte</i>	El viejo Schulz	506	Junto con los Arnaud (p. 970) y el conde y la condesa de Bérény (p. 1117), el viejo Schulz representa a aquellos que, alejados del ruido de ‘la Foire’, son capaces de reconocer las verdaderas obras de arte. Todos ellos llevan una existencia silenciosa, sin que siquiera Christophe sea consciente, al menos en un principio, de la admiración que cada uno de ellos siente por su obra. Durante demasiado tiempo, Christophe sólo será capaz de oír las voces ensordecedoras de los críticos de ‘la Foire’.
<i>La Révolte</i>	Lorchen	580	El encuentro con Lorchen tendrá como desenlace el primer gran punto de inflexión de la novela: la huida forzosa de Christophe, que se verá obligado a abandonar Alemania y exiliarse en París.
DIALOGUE DE L'AUTEUR AVEC SON OMBRE	IRRUPCIÓN DEL AUTOR EN LA NOVELA	601	Macrosegmento fundamental en el que se pone de manifiesto el carácter dual del autor, cuyo personaje, Christophe, se configura como su alter ego. La estructura de este macrosegmento en el que ‘MOI’ dialoga con ‘CHRISTOPHE’ recuerda poderosamente a obras como <i>Paradoxe sur le comédien</i> de Diderot. En este macrosegmento se pone además de manifiesto la confusión entre ficción y realidad, al romperse las barreras entre lo puramente ficcional y lo extradiegético. También se hace hincapié en la idea de que identidad y alteridad están condenadas a entenderse.
<i>La Foire sur la place</i>	Otto Diener y Sylvain Kohn	616	Llegada de Christophe a París. Durante los primeros días de estancia, recurre a la ayuda de dos antiguos amigos: Otto Diener y Sylvain Kohn. Enseguida Christophe se da cuenta de que ambos han cambiado. De hecho, apenas los

			reconoce en un primer momento.
<i>La Foire sur la place</i>	Daniel Hecht	628	Persisten las dificultades económicas de Christophe. Sylvain Kohn le presenta a Daniel Hecht, jefe de una gran casa editorial que le encargará varios trabajos como crítico musical. La relación entre Christophe y Hecht será mala desde el principio.
<i>La Foire sur la place</i>	La petite Grasset	633	Debido a su mala relación con Kohn y Hecht, los problemas económicos de Christophe se agravan. Christophe acepta impartir clases particulares de piano a ‘la petite Grasset’, hija del carnicero del barrio donde malvive el protagonista.
<i>La Foire sur la place</i>	Théophile Goujart	638	Christophe es invitado por Hecht a una cena con críticos de arte y artistas. Ninguno de ellos es músico y todos coinciden en considerar la música como un arte inferior. Christophe conoce a Théophile Goujart, crítico musical y defensor a ultranza de las nuevas formas de escribir música: Goujart rechaza por completo la lengua de los clásicos.
<i>La Foire sur la place</i>	Colette Stevens	693	Entre las muchachas a las que da clase Christophe se encuentra Colette Stevens, hija de un rico fabricante de automóviles. Colette representa para Christophe el arquetipo de la joven francesa.
<i>La Foire sur la place</i>	Lévy-Cœur	706	Este personaje se convertirá enseguida en uno de los mayores enemigos de Christophe. En Lévy-Cœur encontramos una manifestación perfecta de la dualidad entre ser y parecer.
<i>La Foire sur la place</i>	Achille Roussin	713	Otro personaje de ‘la Foire’, este diputado socialista frecuenta el salón de los Stevens. De su esposa, el narrador destaca su “démarche factice” (de nuevo una manifestación más de la dualidad entre ser y parecer, característica fundamental en los

			salones de ‘la Foire’).
<i>La Foire sur la place</i>	Sidonie	764	Christophe cae enfermo y es atendido por Sidonie, una mujer de condición humilde que vive en el mismo inmueble que el joven músico. Con Antoinette, a la que encontró durante sus últimos días de estancia en Alemania, Sidonie constituye el primer contacto de Christophe con ‘la vraie France’.
<i>La Foire sur la place</i>	Olivier Jeannin	777	Después de varios meses de aislamiento y soledad, Christophe es invitado por Mme Roussin a una ‘soirée musicale’. Allí conoce a Olivier Jeannin, el otro gran protagonista de la novela. En el momento en que tiene lugar el primer encuentro entre ambos, Christophe cree reconocer en Olivier a otra persona que había visto antes. El lector tendrá que esperar hasta el final del volumen siguiente (<i>Antoinette</i>) para constatar que Olivier no es otro que el hermano de la joven institutriz con la que Christophe había estado en el teatro antes de abandonar su país natal (cf. p. 870). Enseguida, Olivier y Christophe se harán grandes amigos.
<i>Antoinette</i>	Antoinette y Olivier Jeannin	781	Por fin conocemos la verdadera historia de los hermanos Jeannin: ambos personajes desempeñarán un papel fundamental en la vida de Christophe. En este volumen, que puede ser leído como una novela independiente del texto, el narrador cuenta la historia de los Jeannin remontándose a su pasado. Por la forma como son presentados los personajes, así como el tratamiento de la voz narrativa y de las coordenadas espacial y temporal, <i>Antoinette</i> recuerda a las novelas tradicionales del siglo XIX.
<i>Dans la maison</i>	Los habitantes de ‘la maison’	907-931	La forma como son presentados los personajes que viven en la casa donde comparten piso Olivier y Christophe es la misma que encontramos en las

			<p>novelas decimonónicas clásicas. Todos ellos - el comandante Chabran y su hija, M. y Mme Félix Weil, M. y Mme Arnaud, Mme Germain y su suegra, Watelet y su hija adoptiva, la familia Élie Elsberger y sus dos hijas, el obrero electricista Aubet y el abate Corneille - configuran una especie de microcosmos aislado del exterior. Enseguida, además, Christophe constatará que todos ellos viven aislados los unos de los otros, como si de mónadas se tratara.</p>
<i>Dans la maison</i>	Charles Péguy	924	<p>De nuevo lo extradiegético se confunde con lo puramente ficcional: Charles Péguy aparece en la novela como uno de los amigos de Olivier, todos ellos miembros activos de la revista <i>Esopo</i>.</p>
<i>Dans la maison</i>	Taddé Mooch	940	<p>A través de Olivier, Christophe conoce a Taddé Mooch, dueño de un negocio de fotografías de arte. Mooch soporta el aburrimiento existencial que afecta a muchos personajes de la novela mediante su devoción por los intelectuales y artistas que frecuenta. Gracias a Mooch, Christophe cuestiona muchos de los prejuicios que habían definido hasta entonces su visión de los judíos.</p>
<i>Les Amies</i>	Gamache	1023	<p>Gamache es periodista y cuenta con una amplia experiencia convirtiendo a los artistas en los que se interesa en ‘exemplum’ o en ‘damnatio memoriae’. Como Rolland, Christophe será alabado y atacado por la prensa en diferentes momentos de la novela, convirtiéndose unas veces en ‘exemplum’, otras en ‘damnatio memoriae’. En otras, sencillamente, caerá en el olvido (ya lo vimos por ejemplo en la p. 777: como dije más arriba, el primer encuentro entre Christophe y Olivier llegó justo después de un largo periodo en el que el protagonista había permanecido aislado y olvidado).</p>

<i>Les Amies</i>	Jacqueline Langeais	1033	Olivier se enamora de esta joven burguesa. Su historia de amor separará a los dos amigos durante un largo periodo de tiempo.
<i>Les Amies</i>	Simone Adam	1035	Simone es amiga de Jacqueline Langeais. Tanto Simone como Jacqueline llevan lo que el narrador denomina ‘une vie romanesque’. Ambos personajes recuerdan poderosamente a Mme Bovary. Este intertexto anuncia a modo de prolepsis narrativa el estrepitoso fracaso del matrimonio que unirá a Olivier con Jacqueline.
<i>Les Amies</i>	Marthe Langeais	1038	Tía de Jacqueline, Marthe Langeais ejercerá una influencia decisiva en la vida de la joven. Su muerte la dejará sumida en una profunda depresión.
<i>Les Amies</i>	Françoise Oudon	1084	Enseguida Christophe se enamora de esta actriz de teatro. Su alocada historia de amor constituye un microrrelato dentro de la diégesis. La presencia de microrrelatos constituye una práctica común en las novelas-río. En este sentido, puede afirmarse que <i>Jean-Christophe</i> es además un ejemplo claro de ‘roman à tiroirs’.
<i>Les Amies</i>	El conde y la condesa de Bérény	1117	La condesa de Bérény no es otra que Grazia, uno de los personajes más importantes en la vida de Christophe. El desconocimiento inicial de su verdadera identidad es otra muestra más del solipsismo cognitivo en el que se encuentra sumido el protagonista en momentos clave de la novela.
<i>Le Buisson ardent</i>	Pierre Canet	1184	Es uno de los personajes con los que se encuentra Olivier en pleno contexto pre-revolucionario.
<i>Le Buisson ardent</i>	Manousse Heimann	1185	En ese mismo contexto, Olivier conoce también a Manousse Heimann, judío ruso refugiado de quien el narrador destaca la capacidad para adaptarse rápidamente a la vida en otros países. Es, como veremos más adelante, uno

			de los rasgos comunes a la mayoría de los personajes judíos de la novela.
<i>Le Buisson ardent</i>	Alcide Gautier	1192	Alcide es otro personaje con el que coincide Olivier mientras se prepara la revolución proletaria en París. Alcide Gautier pertenece a la burguesía media y está casado con una mujer obrera.
<i>Le Buisson ardent</i>	Casimir Joussier	1193	Casimir Joussier es, de todos los personajes anteriores, el que mayor influencia ejerce sobre las multitudes. Su papel será determinante cuando estallen las revueltas.
<i>Le Buisson ardent</i>	El padre Feuillet y su nieto Emmanuel	1207	Otro de los personajes que encuentra Olivier en el contexto pre-revolucionario es el padre Feuillet. Posee un taller en el que trabaja acompañado casi siempre de su nieto Emmanuel. Otro personaje de este macrosegmento narrativo es la pequeña Rainette, cuya primera aparición se produce en la página 1215. Este macrosegmento es fundamental en la diégesis, ya que Olivier perderá la vida en medio del caos cuando estallen las revueltas obreras en París.
<i>Le Buisson ardent</i>	Guérin y Hurteloup	1223	Junto con el padre Feuillet, estos personajes son ‘des îlots indépendants’ por la relación casi inexistente que mantienen con la alteridad.
<i>Le Buisson ardent</i>	Erich Braun y su esposa Anna	1243	Con la muerte de Olivier y la huida forzosa de Christophe, que se ve obligado a abandonar París y exiliarse en Suiza, se produce el segundo gran punto de inflexión de la novela. En la primera ciudad a la que llega después de atravesar la frontera, Christophe conocerá a Erich Braun y a su esposa Anna.
<i>Le Buisson ardent</i>	Bäbi	1296	Bäbi, empleada doméstica en casa de los Braun, será quien, con sus artificios, desvele a la comunidad la relación secreta que Anna Braun mantiene con Christophe.

<i>La Nouvelle Journée</i>	Georges, hijo de Olivier Jeannin	1392	Georges es prácticamente el único personaje nuevo que encontramos en el último volumen. Esto es así porque en <i>La Nouvelle Journée</i> Christophe llega al final de una trayectoria vital en la que consigue liberarse del solipsismo cognitivo en el que había estado sumido durante tanto tiempo. Durante sus últimos meses de vida, Christophe pasará mucho tiempo en solitario y descubrirá por fin en qué consiste la verdadera creación artística.
----------------------------	----------------------------------	------	--

Tabla 6: personajes y macrosegmentos narrativos principales en *Jean-Christophe*

2. INTERACCIÓN ENTRE MEMORIA Y LITERATURA EN *JEAN-CHRISTOPHE* (I): LA MEMORIA *DE* LA LITERATURA

En *Jean-Christophe*, como vamos a comprobar en este capítulo, la interacción entre memoria y literatura se produce de forma especialmente intensa. Como vimos en el primer bloque, dicha relación puede darse de dos formas distintas. Era lo que denominábamos, por un lado, memoria *de* la literatura, con sus dos modalidades (“la literatura se recuerda a sí misma” y “la literatura es recordada por instancias exteriores”) y, por otro, la memoria *en* la literatura, donde estudiaremos la presencia en el texto de toda una serie de fenómenos relacionados con la memoria.

El objetivo del presente apartado será el estudio de la memoria *de* la literatura en nuestra novela con sus dos acepciones. Dejamos para el apartado 3 el análisis en *Jean-Christophe* de la memoria *en* la literatura.

2.1. La memoria *de* la literatura: “la literatura se recuerda a sí misma”

Tal y como veíamos en la primera parte, “Intertextualität, Topiken und Gattungen sind Ergebnis des ‘Gedächtnisses der Literatur als Symbolsystem’”⁷⁷ (Erll-Nünning 2005, 3). Esto quiere decir que saber cómo se materializa en nuestra novela el

⁷⁷ “La intertextualidad, los tópicos y los géneros son resultado de la ‘memoria *de* la literatura entendida como un sistema de símbolos’” (La traducción es mía).

fenómeno de la memoria *de* la literatura en su acepción primera, a saber, “la literatura se recuerda a sí misma”, debemos considerar la presencia en el mismo de ‘topoi’, intertextos, metáforas, mitos, etc.

Sin embargo, este estudio ya se ha llevado a cabo en varias ocasiones, tal y como señalé en la introducción. Me remito a los trabajos siguientes:

1979 – REINHARDT, M.: *Aux sources de “Jean-Christophe” de Romain Rolland: l’œuvre nourrie par le moi de l’auteur et son expérience vécue*. Université de Lyon II.

1993 – BURLOT, S.: *Les aspects romantiques de “Jean-Christophe”*. Université de Brest.

2005 – HAROUX, M.: *Romain Rolland et les itinéraires de formation dans “Jean-Christophe”: le cheminement d’une œuvre fleuve*. Université Lille III.

2.2. La memoria *de* la literatura: “la literatura es recordada por instancias exteriores”

El segundo sentido de la expresión ‘memoria *de* la literatura’ hace referencia, como indica el título de este subapartado, a la forma como desde instancias exteriores, ajenas al hecho literario, se recuerda la literatura. Me estoy refiriendo a la creación de cánones literarios y, en general, artísticos.

Como vimos en la primera parte de la Tesis, el canon puede ser impuesto desde las instituciones del poder, en cuyo caso se produce una manifestación, en el ámbito del arte, de la memoria política. Es lo que denominábamos antes ‘memoria desde arriba’. Sin embargo, pese a que desde el poder se intente imponer una norma homogénea y unívoca, sabemos que en toda colectividad el discurso de la memoria es siempre heterogéneo y plural, también en el contexto de la creación artística. La creación de cánones alternativos surge pues como consecuencia de la acción de lo que antes llamábamos ‘memoria desde abajo’.

“L’art pour l’art” o la revolución cultural de finales del siglo XIX

Un ejemplo casi paradigmático en lo que a la creación de cánones alternativos se refiere lo encontramos en el ‘Salon des Refusés’, con Manet a la cabeza, del que Zola se hace eco en la novela *L’Œuvre*. Frente a los cuadros expuestos en el ‘Salon des Refusés’, se encuentran aquellos que representan el gusto oficial dictado por la

Academia, la cual es considerada por Bourdieu como el único nomoteta ('nomothète') de la época (cf. Bourdieu 1992). Se podría afirmar que el conflicto entre el gusto burgués y el arte moderno estalla definitivamente con la creación del 'Salon des Refusés'. Se trata, no obstante, de un caso especial, ya que a diferencia de lo que suele ocurrir normalmente, la 'memoria desde abajo' cuenta aquí con la ayuda del poder:

De nombreuses réclamations sont parvenues à l'Empereur au sujet des œuvres d'art qui ont été refusées par le jury de l'Exposition. Sa Majesté, voulant laisser le public juge de la légitimité de ces réclamations, a décidé que les œuvres d'art refusées seraient exposées dans une autre partie du Palais de l'Industrie. Cette exposition sera facultative, et les artistes qui ne voudraient pas y prendre part n'auront qu'à informer l'administration qui s'empressera de leur restituer leurs œuvres (publicado en *Le Moniteur universel*, el 24 de abril de 1863).

En cualquier caso, el 'Salon des Refusés' constituye el primer paso hacia la revolución cultural y artística que tuvo lugar durante la segunda mitad del siglo XIX en pintura. Para Zola, se trata de un verdadero golpe de Estado artístico y así lo hace ver en su novela *L'Œuvre*:

Alors, très chaudement, il leur parla du Salon des Refusés. Lui, qui était de l'Institut, mais qui vivait à l'écart de ses collègues, s'égayait sur l'aventure: l'éternel mécontentement des peintres, la campagne menée par les petits journaux comme le *Tambour*, les protestations, les réclamations continues qui avaient enfin troublé l'Empereur; et le coup d'État artistique de ce rêveur silencieux, car la mesure venait uniquement de lui; et l'effarement, le tapage de tous, à la suite de ce pavé tombé dans la mare aux grenouilles (Zola 1996, 196).

Algo similar ocurrirá en literatura, tal y como pasamos a ver a continuación.

*

Es en *Les règles de l'art* (1992) donde Bourdieu describe con detalle dicha revolución cultural. En literatura, ésta dará lugar al nacimiento de lo que él llama campo literario ('champ littéraire'), gracias al cual la literatura adquirirá una autonomía creciente con respecto al campo del poder ('champ du pouvoir'). En efecto, la literatura había estado sometida hasta entonces a las restricciones impuestas por quienes controlan el poder económico y político, que eran los mismos que determinaban el tipo de obras

que debían ser escritas. Durante siglos, las Academias y los salones habían sido los únicos nomotetas del arte, es decir, aquéllos que decidían qué obras debían ser consideradas artísticas. También eran los únicos legitimados para decidir qué artistas debían ser consagrados, siempre que, claro está, se sometieran a las normas estéticas ('nomos') dictadas desde el poder.

Según Bourdieu, la primera etapa de formación del campo literario en el camino que conduce a la literatura hacia la autonomía con respecto al campo de poder, etapa que denomina 'heroica', tiene como protagonistas a Flaubert y, sobre todo, Baudelaire. Estos dos grandes estetas, capaces de rebelarse contra los nomotetas tradicionales e imponer una nueva ley -un nuevo 'nomos'- de funcionamiento de la actividad artística de los escritores. Con ellos, la literatura se convierte en una manifestación del arte puro, del llamado 'art pour l'art'. Como consecuencia, a partir de este momento, la condición que debe cumplir una obra para ocupar un lugar en el seno del campo literario no es satisfacer a las instancias del poder, sino proponer algo nuevo y original.

Con la doctrina del 'art pour l'art', las obras literarias no están obligadas a satisfacer los caprichos de quienes las encargan ni las expectativas del público, cuyo gusto viene marcado por las modas del momento. El arte puro adquiere así, dentro del campo literario, una posición dominante con respecto a lo que, a partir de este momento, será considerado como arte mercenario, un arte, este último, cuyas manifestaciones más palpables son el teatro burgués y los géneros dramáticos populares.

Hasta el siglo XIX, la ficción literaria había sido concebida como el medio más poderoso para transmitir verdades esenciales. Así lo cree por ejemplo La Fontaine, que en el Prefacio a la primera edición de *Fables* (1668) escribe que "l'apparence [des Fables] est puérile, (...) mais ces puérilités servent d'enveloppe à des Vérités importantes"⁷⁸. Diderot insiste también en la importancia de escribir obras atractivas desde el punto de vista estético para que la literatura pueda cumplir la función didáctica que se le presupone. Pero a partir del momento en que la literatura, con la doctrina del 'art pour l'art', se convierte en una búsqueda ('quête') puramente formal, la principal preocupación de los escritores se reduce a producir obras estéticamente bellas.

⁷⁸ Dedicatoria "À Monseigneur le Dauphin", incluida en el prefacio a la edición de 1668.

Esto no significa, sin embargo, que a partir de la llamada revolución cultural no se le reconozca a la literatura el poder de transmitir un conocimiento del mundo y de la realidad. En su poema *Correspondances*, Baudelaire explica que la forma es capaz de invocar, por sí sola, la realidad profunda de las cosas, porque existen correspondencias entre el fondo y la forma. Esas correspondencias tienen lugar a través de los símbolos, lo cual equivale a decir que el lenguaje nos permite acceder a aquello que más tarde Rolland llamará la ‘realidad profunda del ser’, una realidad que contrasta con la realidad superficial que percibimos mediante los sentidos. De lo anterior se deduce pues que un trabajo sobre la forma debe ser considerado como una verdadera ‘quête de l’absolu’.

Por otra parte, los escritores que practican la doctrina del ‘art pour l’art’ consideran que la literatura no debe ser comprometida (‘engagée’) ni cumplir una función social⁷⁹. Su rechazo es por tanto doble: no sólo se desvinculan de las manifestaciones artísticas burguesas (‘art mercenaire’), sino también de las manifestaciones populares (‘art social’). En consecuencia, si la literatura no debe cumplir una función social, la triada clásica ‘conocimiento-ética-estética’ queda reducida al binomio ‘conocimiento-estética’. La doctrina del arte puro se aleja así de forma radical de la concepción literaria propuesta por Diderot en su *Éloge de Richardson*. No obstante, Flaubert y Baudelaire tendrán que defenderse contra aquéllos que los acusan, durante los procesos contra *Madame Bovary* y *Les Fleurs du mal*, de escribir obras inmorales.

El esquema siguiente ilustra esta transformación radical que sufre la literatura en Francia durante la segunda mitad del siglo XIX. El sentido de la flecha que une el ‘conocimiento’ con la ‘estética’ da cuenta del hecho de que a partir de la revolución cultural, ya no es la forma la que nace de la idea (como ocurría en las *Fables* de La Fontaine, en las que el punto de partida era la enseñanza que se quería transmitir y que debía ser revestida con un velo ficcional), sino la idea de la forma (la famosa ‘quête de l’absolu’, que tiene como punto de partida un trabajo minucioso con el lenguaje):

⁷⁹ Algo similar defiende Rolland, para quien todo escritor debe ser independiente y mantenerse imparcial. Pero a diferencia de los escritores del arte puro, Rolland no cree que la literatura pueda limitarse únicamente a cuestiones formales, ya que debe cumplir una función didáctica. Esto último se pone perfectamente de manifiesto en obras como *Jean-Christophe* -en concreto, en *Le Buisson ardent*, tal y como veremos un poco más adelante- o en el ciclo dramático *Le Théâtre de la Révolution*, tal y como señalé en el capítulo 1 de este bloque.

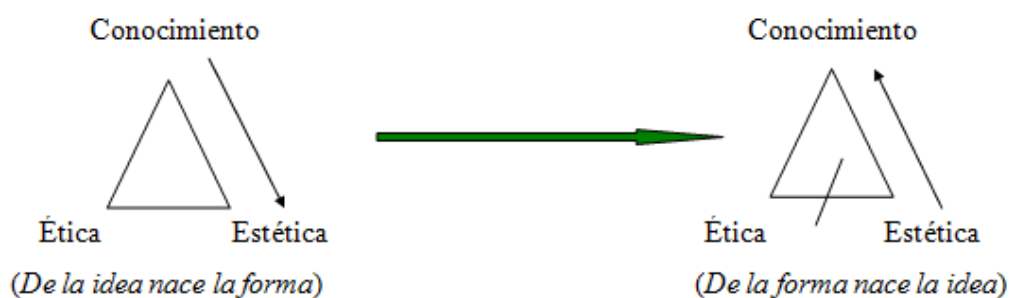


Ilustración 8: evolución de la triada conocimiento-ética-estética

Pero tal y como señala Bourdieu, las obras que en un momento se perfilan como originales, revolucionarias e innovadoras pueden convertirse enseguida en ‘clásicos’, es decir, pasar a formar parte de los cánones oficiales, o lo que es lo mismo, adentrarse en la ‘Funktionsgedächtnis’ oficial de la colectividad. Con frecuencia, el lapso de tiempo necesario para que esto ocurriera era el de una generación. Una vez transcurrido ese ‘floating gap’, las obras pasaban de la memoria comunicativa a la memoria cultural. Con el salto generacional, muchas obras de la época pasaron a formar parte de la norma y a ser consideradas como anticuadas.

Rolland se hace eco de la influencia de la coordenada temporal en la consideración de la obra de arte: “Christophe ne pouvait admettre qu’on ne le comprît pas quand il était *présent*, et qu’on le comprît quand il était *passé*” (*Jean-Christophe*, 397-398). Lógicamente, son el público y las modas, dos de los pilares esenciales sobre los que se sustenta la norma oficial, los que no comprenden las obras de Christophe en el presente, cuando todavía no forman parte de la ‘Funktionsgedächtnis’... Un poco más adelante, consideraré con más profundidad la influencia del paso del tiempo en la formación de cánones oficiales.

La ‘Foire sur la place’

L’œuvre de Musset venait de tomber dans le domaine public, et, à ce qu’il paraissait, on l’achetait beaucoup trop. Aussi réclamaient-ils de l’État une

protection énergique, frappant de lourdes taxes les chefs-d'œuvre du passé, afin de s'opposer à leur diffusion à prix réduits, qu'ils taxaient aigrement de concurrence déloyale pour la marchandise des artistes d'à présent (*Jean-Christophe*, 636).

En el quinto volumen de la novela, titulado *La Foire sur la place*, Rolland se hace eco de la revolución artística de finales del siglo XIX y aborda el tema de la formación de cánones artísticos, que como sabemos, constituye uno de los temas privilegiados en el ámbito de los Estudios de la Memoria.

Es precisamente en el contexto de la 'Foire sur la place' donde la obra de arte es considerada como una mercancía al servicio de las modas, el público y la burguesía, que paga a sus artistas para producir una obra de acorde con su particular visión del mundo:

La religion du Nombre -du nombre des spectateurs et du chiffre des recettes- dominait la pensée artistique de cette démocratie mercantilisée. À la suite des auteurs, les critiques docilement décrétaient que l'office essentiel de l'œuvre d'art est de plaire. Le succès est la loi; et quand le succès dure, il n'y a qu'à s'incliner. Ils s'appliquaient donc à pressentir les fluctuations de la bourse du plaisir. (...) Dans une République anarchique, la mode, toute-puissante, a rarement des retours en arrière, comme dans un pays conservateur; elle va de l'avant, toujours; et c'est une surenchère perpétuelle de fausse liberté d'esprit, à laquelle presque personne n'ose résister (*Jean-Christophe*, 684).

En la 'Foire sur la place', a la que el narrador de la novela se refiere también con la expresión 'foire aux paroles', el ruido del 'arte mercenario' impide a Christophe acceder al arte verdadero: "[Christophe] était assourdi par le bruit de la foire aux paroles. Impossible d'entendre les jolis arts de flûte, qui se perdaient au milieu" (*Jean-Christophe*, 669). Porque lo que verdaderamente interesa en la 'Foire' no son las obras de arte, ni su valor estético, sino la vida del artista, el chisme, el cotilleo:

Il s'agissait de savoir s'il avait été cocu. Ils discutèrent longuement sur les amours de Sainte-Beuve et de madame Hugo. Après quoi, ils parlèrent des amants de George Sand et de leurs métiers respectifs. C'était la grande occupation de la critique littéraire d'alors (*Jean-Christophe*, 637).

Y con demasiada frecuencia, los artistas que consiguen alcanzar el éxito lo hacen no a través de la creación artística, sino sirviéndose de los contactos adecuados:

“[Théophile Goujart] était entré dans la musique par la politique, qui, dans ce temps-là, en France, était le seul moyen d’arriver” (*Jean-Christophe*, 642)⁸⁰.

Pero ¿quiénes son los nomotetas que ostentan el poder de consacrar las obras de arte y decidir qué artistas deben ser considerados como tales? En el texto se citan fundamentalmente dos: la crítica, cuyo campo privilegiado de acción son los periódicos, y las instituciones del poder, de entre las cuales las escuelas y los museos son probablemente las más poderosas.

*

El crítico de arte ocupa una posición privilegiada en la ‘Foire sur la place’. En ella, su poder es casi absoluto: “si les critiques savaient le mal qu’ils font aux artistes par un de ces mots injustes jetés au hasard, ils auraient honte de leur métier” (*Jean-Christophe*, 1439). Los críticos son además muy numerosos, indicio, según el narrador, de la decadencia en la que se encuentra sumida la Francia de principios del siglo XX:

Christophe se demandait à quoi servait la critique française. Ce n’étaient pourtant pas les critiques qui manquaient; ils pullulaient sur l’art. On n’arrivait plus à voir les œuvres: elles disparaissaient sous eux. (...) il y voyait le signe d’une époque fatiguée, qui s’en remet à d’autres du soin de regarder la vie, -qui sent par procuration (*Jean-Christophe*, 682).

Por desgracia, en la ‘Foire sur la place’, el crítico entiende muy raramente de arte, puesto que lo que realmente importa en un contexto como este no es el conocimiento artístico de quien critica, sino su capacidad de agradar a aquéllos que ostentan el poder:

⁸⁰ En su *Discours sur les sciences et les arts*, Rousseau señala el peligro que supone para el arte la dependencia del artista con respecto al reconocimiento de la crítica: “Tout Artiste veut être applaudi. Les éloges de ses contemporains sont la partie la plus précieuse de sa récompense. Que fera-t-il donc pour les obtenir (...)? Il rabaissera son génie au niveau de son siècle, et aimera mieux composer des ouvrages communs qu’on admire pendant sa vie, que des merveilles qu’on n’admirerait que longtemps après sa mort” (Rousseau 1964, 21).

Justement, une place de critique musical était vacante dans un des grands journaux parisiens. Le titulaire, un jeune compositeur de talent, avait été congédié, parce qu'il s'obstinait à dire ce qu'il pensait des œuvres et des auteurs. (...) Qu'il ne fût pas musicien, c'était une considération secondaire. La musique, chacun en sait assez en France. (...) Il faisait des courbettes aux chers maîtres, pourvus d'une situation ou d'une gloire officielle: (c'était le seul moyen qu'il eût d'évaluer sûrement le mérite musical) (*Jean-Christophe*, 642-643).

Un conocimiento tan superficial del arte por parte de quienes, con sus artículos, manipulan a la opinión pública, tiene necesariamente consecuencias nefastas para los verdaderos creadores. En efecto, en estas condiciones, el crítico sólo es capaz de elogiar a un artista por negatividad, es decir, denigrando a todos los que no son como él: “en France, on ne peut louer un artiste, sans lui offrir en holocauste tous ceux qui ne sont pas comme lui” (*Jean-Christophe*, 638).

Pero el poder de la crítica no sólo se debe al número de ‘profesionales’ involucrados, sino también al grado de legitimación del que goza el medio a través del cual acceden a su público, los periódicos: “Ce fut par les journaux quotidiens que Christophe fit d'abord connaissance, -comme des millions de gens en France-, avec la littérature française de son temps” (*Jean-Christophe*, 666). En efecto, durante todo el siglo XIX y todavía a principios del siglo XX, los periódicos no sólo constituyen el medio físico a través del cual se expresa la crítica, sino también aquél en el que aparecen publicadas numerosas obras.

Además de esto, la crítica consigue manipular tan fácilmente a la opinión pública porque es capaz de imponer las modas que determinan el gusto del público:

La nation n'était pas musicienne. (...) Cette multiplication de concerts, cette marée envahissante de musique à tout prix, ne répondaient pas à un développement réel du goût du public. C'était un surmenage de la mode, qui ne touchait que l'élite et qui la détraquait (*Jean-Christophe*, 663).

También desde el poder se decide sobre qué géneros deben ser considerados como más artísticos. En la Francia del siglo XIX, como sabemos, el teatro constituye el medio privilegiado de la burguesía en el poder: “Le théâtre donnait une idée plus exacte de la société. Il tenait à Paris, dans la vie quotidienne, une place exorbitante” (*Jean-Christophe*, 669-670). En este contexto, los escritores quedan reducidos a la categoría de “marchands de plaisir” (*Jean-Christophe*, 670).

Puesto que la crítica trabaja al servicio del poder político y económico, su función es consagrar a aquellos artistas que forman parte del canon oficial. Entre 1870 y 1914, en el contexto de la Europa de los Estados-nación, la lucha simbólica⁸¹ entre la ‘civilisation’ y la ‘Kultur’ se libra en los espacios de la cultura. En Francia, el objetivo es evidenciar la supremacía artística de la ‘Grande Nation’: “Ils comparaient Ibsen à Dumas fils, Tolstoï à George Sand; et naturellement, c’était pour montrer que la France avait tout inventé” (*Jean-Christophe*, 690). El fragmento siguiente pone aún más en evidencia hasta qué punto las decisiones políticas determinan los cánones oficiales: “Il semblait que la musique se réduisait à cinq ou six mots célèbres en Allemagne, à trois ou quatre en France, et, depuis l’alliance franco-russe, à une demi-douzaine de morceaux moscovites” (*Jean-Christophe*, 648). Lógicamente, la consecuencia de una hipotética ruptura de la alianza franco-rusa a la que se hace alusión en el texto habría sido, sin duda, el olvido absoluto de esa “demi-douzaine de morceaux moscovites”...

*

El segundo de los grandes nomotetas de ‘la Foire sur la place’ son las instituciones en las que se proyecta y sustenta el poder político y económico. En la Francia de la Tercera República, la escuela laica desempeña un papel especialmente relevante, ya que constituye un medio bastante eficiente en la transmisión del discurso historiográfico a partir del cual el poder político construye la nación francesa. Gracias a la eficacia de las instituciones, el discurso nacionalista impuesto desde arriba penetra en todos los ámbitos sociales y culturales:

Au rebours des écoles laïques de France, qui font dater le monde de la Révolution française, les musiciens regardaient celle-ci comme une chaîne de montagnes, qu’il fallait gravir pour contempler, derrière, l’âge d’or de la musique, l’Eldorado de l’art (*Jean-Christophe*, 651).

En la escuela se impone igualmente el conjunto de obras que deben conformar la memoria cultural de la colectividad, obras que no siempre resultan del agrado de todos:

⁸¹ En el sentido con el que Bourdieu habla de ‘capital simbólico’ (Cf. Bourdieu 1992).

“On ne lit jamais en classe ce qui est intéressant...” (*Jean-Christophe*, 1395), dice Georges, el hijo de Olivier. En un contexto como este, la lectura de cualquier obra que se encuentre fuera del canon oficial constituye una incursión en un terreno salvaje y desconocido: “Ses connaissances étaient sans aucun ordre. On ne savait pas comment il avait lu un livre de dixième rang, et ignorait tout des œuvres les plus célèbres” (*Jean-Christophe*, 1395).

También se hace alusión en el texto al papel que desempeñan los museos en la formación de la memoria cultural de una colectividad. Lo vemos en el momento en el que Christophe realiza una visita al Louvre. Como sabemos, los museos constituyen una presentación artificial de la obra de arte y por ello, dice Malraux, “ils ont imposé au spectateur une relation toute nouvelle avec l’œuvre d’art” (Malraux 2004, 203). La observación de tantas obras de arte provenientes de épocas y lugares dispares produce en Christophe una sensación extraña:

Christophe passait, silencieux et glacé, au milieu des sphinx d’Égypte, des monstres assyriens, des taureaux de Persépolis, des serpents gluants de Palissy. Il se sentait dans une atmosphère de contes de fées; et dans son cœur montait un émoi mystérieux. Le rêve de l’humanité l’enveloppait, - les fleurs étranges de l’âme (*Jean-Christophe*, 759).

Durante su recorrido por el museo, Christophe sufre una especie de ensoñación al observar un cuadro de Rembrandt:

Arrivé au bout de la galerie au bord de l’eau, devant *le Bon Samaritain* de Rembrandt, il s’appuya des deux mains, pour ne pas tomber, sur la rampe de fer qui entoure les tableaux, il ferma les yeux un instant. Quand il les rouvrit sur l’oeuvre qui était en face de lui, tout près de son visage, il fut fasciné... (*Jean-Christophe*, 760).

La experiencia vivida por Christophe recuerda a otras similares protagonizadas por el propio Rolland, quien, al contemplar la *Primavera* de Botticelli en Florencia o determinadas obras de Fra Angelico y Signorelli en la catedral de Orvieto, es presa de una “admiration stupéfaite et ravie” (Duchatelet 2002a, 45). Pero, ¿quién sabe cuántos lienzos, ocultos en la ‘Speichergedächtnis’ de este u otros museos, habrían producido efectos similares en Christophe? Al fin y al cabo, son muy pocas las obras a las que los

museos nos permiten acceder y nuestra visión global de la historia del arte aparece siempre filtrada por los nomotetas del poder.

*

Un fenómeno ligado directamente a la creación de cánones artísticos es el de la dialéctica constante entre recuerdo y olvido, o lo que es lo mismo, el flujo dinámico entre la ‘Funktions-’ y la ‘Speichergedächtnis’. En la ‘Foire sur la place’, el intercambio de obras entre uno y otro compartimento de la memoria colectiva viene motivado fundamentalmente por las modas dictadas en su mayor parte por los numerosos críticos de arte que manipulan el gusto de la colectividad:

Ils aiment, pour le moment, l’art qui a un corps bien charnu. Mais l’âme qui est dans ce corps, ils ne s’en doutent même pas; ils passeront de l’engouement d’aujourd’hui à l’indifférence de demain, et de l’indifférence de demain au dénigrement d’après-demain, sans l’avoir jamais connue. C’est l’histoire de tous les artistes (*Jean.Christophe*, 1376).

En este contexto, el poder amnésico de la crítica es aplastante: “Quand un fait impertinent dérange une théorie, rien n’est plus simple que de le nier. Les critiques français niaient ces œuvres effrontées, ils niaient le public qui les applaudissait” (*Jean-Christophe*, 651-652). Incluso Christophe consigue pasar a formar parte de los cánones en el momento en que la crítica, la misma que lo había condenado al olvido, lo estima oportuno:

Par une ironie des choses qui n’est point rare, il se trouvait patronné, cette fois, par ses vieux ennemis, les snobs, les gens à la mode; les artistes lui étaient sourdement hostiles, ou se méfiaient de lui. Il s’imposait par son nom qui était déjà du passé, par son œuvre considérable, par son accent de conviction passionnée, par la violence de sa sincérité (*Jean-Christophe*, 1381).

Pero el olvido, como ya sabemos, también es necesario. En la Francia de la Tercera República, donde el hecho de escribir constituye una moda, “Tous écrivaient - prétendaient écrire. C’était une névrose, sous la Troisième République” (*Jean-Christophe*, 703), resulta difícil decidir qué hacer con ese ‘trop-plein’ de obras. En la ‘Foire sur la place’, será la crítica la que decida cuáles de esas obras pasan a formar

parte del canon, basándose, claro está, en modas e intereses políticos y económicos. Otros, sin embargo, alejados del ruido ensordecedor de la ‘foire aux paroles’, escriben por necesidad sin pretender que sus obras formen parte de ninguna norma oficial:

Écrire était chez [Olivier] une manie héréditaire, ce besoin séculaire du bourgeois de province française, - la vieille race indestructible, - qui, chaque jour, écrit pour soi, jusqu’au jour de sa mort, avec une patience idiote et presque héroïque, les notes détaillées de ce qu’il a, chaque jour, vu, dit, fait, entendu, bu, pensé et mangé. Pour soi (*Jean-Christophe*, 794).

Por otro lado, cuando en la primera parte de la Tesis hablé de la lucha dialéctica entre recuerdo y olvido, señalé que existen dos fenómenos interesantes que merecen nuestra atención. Es el caso de los ‘exempla’ y de la ‘damnatio memoriae’. Tal y como señalé entonces, en ambos casos es recordada una parcela del artista, elevada a la categoría de ejemplo o degradada al nivel de memoria maldita, quedando todas las demás reducidas al olvido. En cualquiera de los dos casos, la mentira constituye el medio a través del cual se construye una falsa memoria del artista en cuestión: “les opinions fausses attribuées à Christophe continuèrent de se répandre, soulevant des critiques acerbes dans les journaux parisiens, puis en Allemagne” (*Jean-Christophe*, 1028).

Con la publicación en agosto de 1914 del ensayo *Au-dessus de la mêlée*, Rolland fue degradado en Francia al nivel de memoria maldita. Resulta paradójico que, años atrás, de forma casi proleptica, su personaje ficcional Christophe ya había sido víctima, tanto en Francia como en Alemania, de la ‘damnatio memoriae’:

[En Alemania]: Puisque tout débouché: -théâtres, concerts- lui était fermé et que pour rien au monde il ne se fût abaissé à une démarche nouvelle auprès des directeurs qui l’avaient une fois éconduit, il ne lui restait d’autre moyen que de publier ce qu’il avait écrit; mais il ne pouvait se flatter qu’il trouverait plus facilement un éditeur pour le lancer qu’un orchestre pour le jouer (*Jean-Christophe*, 489).

[En Francia] L’œuvre fut jouée - et sifflée. Tous les amis de la chanteuse s’étaient donné le mot pour administrer une leçon à l’insolent musicien; et le reste du public, que le poème symphonique avait ennuyé, s’associa complaisamment au verdict des gens compétents. (...) Et puis, ce fut le vide, de nouveau, complet, absolu (*Jean-Christophe*, 738-739).

De forma similar a Roger Martin du Gard, uno de los pocos autores franceses que supieron alzar la voz contra quienes se obstinaban en imponer la ‘damnatio memoriae’ sobre Rolland -“Quelle bouffée d’air respirable, enfin” (citado por Duchatelet 2002a, 186)-, Olivier se atreve a defender las obras de Christophe cuando éstas son objeto de burlas y críticas injustas:

Quand vint le grand chambard, il fut hors de lui: ce garçon timide se leva, il criait que Christophe avait raison, il interpellait les siffleurs, il avait envie de se battre. Sa voix se perdait au milieu du bruit; il se fit apostropher grossièrement: on le traita de morveux, et on l’envoya coucher (*Jean-Christophe*, 862).

Resulta especialmente interesante en el texto que las dos ocasiones en las que recae sobre Christophe la losa de la ‘damnatio memoriae’, esto sucede porque con sus críticas se posiciona claramente en contra de los cánones oficiales, cuestionando así la memoria política impuesta desde el poder en el ámbito artístico. Al mismo tiempo, artistas mediocres como Lévi-Coeur son considerados en la ‘Foire sur la place’ como ‘exemplum’, no por la calidad de sus obras, sino por su capacidad de “[faire] des courbettes aux chers maîtres” (*Jean-Christophe*, 641).

En cualquier caso, al igual que el flujo entre la ‘Funktions-’ y la ‘Speichergedächtnis’ es dinámico y debe ser estudiado de forma diacrónica, también en la determinación de ‘exempla’ y en la imposición sobre la figura de un autor de la temida ‘damnatio memoriae’, la coordenada temporal desempeña un papel significativo. Así, artistas u obras que en un momento determinado son objeto de críticas exacerbadas, pueden pasar a formar parte del canon oficial una vez transcurrido un lapso de tiempo más o menos extenso. Nuestra novela se hace eco a menudo de este fenómeno: “Combien à Paris ont bafoué Wagner et Franck, qui les célèbrent aujourd’hui, pour écraser des artistes nouveaux qu’ils célébreront demain” (*Jean-Christophe*, 1008). En el texto, Rolland se sirve de la metáfora de la montaña para ilustrar la forma como debemos considerar los ‘grandes’ del pasado que nos imponen los cánones oficiales. Detrás de los clásicos defendidos desde arriba se esconden probablemente otros muchos genios relegados al olvido:

-Et pourtant, ce sont les plus grands de tous qui restent les plus grands, pour la postérité.

-Simple effet de recul! Les montagnes s’élèvent à mesure qu’on s’éloigne. On voit mieux leur hauteur; mais on en est plus loin... Et qui nous dit, d’ailleurs, que

ce sont les plus grands? Est-ce que tu connais les autres, ceux qui ont disparu?
(*Jean-Christophe*, 1103).

*

Durante el siglo XIX y sobre todo a partir del siglo XX, una de las dificultades más serias ante las que nos encontramos en la creación de cánones artísticos es la proliferación casi constante de obras nuevas. Precisamente en su *Vie de Tolstoy*, Rolland constata, tal y como lo hace el novelista ruso, la omnipresencia del arte. El reto al que debemos enfrentarnos consiste pues, según Rolland, en ser capaces de discernir cuáles de esas manifestaciones artísticas merecen nuestra atención:

L'art, dit (Tolstoï), est partout. L'art pénètre toute notre vie; ce que nous nommons l'art: théâtres, concerts, livres, expositions, n'en est qu'une infime partie. Notre vie est remplie de manifestations artistiques de toutes sortes, depuis les jeux d'enfants jusqu'aux offices religieux. L'art et la parole sont les deux organes du progrès humain. L'un fait communier le cœur, et l'autre les pensées. Si l'un des deux est faussé, la société est malade (Rolland 1921, 48).

Para Rolland, una sociedad “qui sent par procuration” (*Jean-Christophe*, 682), incapaz por sí sola de reconocer el arte verdadero, es una sociedad corrupta que debe ser destruida. Primero, porque atribuye el privilegio de ser élite a quienes reciben el favor del poder político y económico, condenando a los verdaderos artistas a la miseria más absoluta o enriqueciéndolos de forma desmesurada. Segundo, porque mide el valor de las obras de arte en función del número de espectadores que la reciben y del beneficio económico que producen:

L'artiste meurt de faim, ou devient millionnaire, sans autre raison que les caprices de la mode et de ceux qui spéculent sur elle. Une société qui laisse périr son élite, ou qui la rémunère de façon extravagante, est un monstre: elle doit être détruite. (...) La *Joconde* ne vaut pas un million. Il n'y a aucun rapport entre une somme d'argent et une œuvre d'art; l'œuvre n'est pas au-dessus, ni au-dessous: elle est en dehors (*Jean-Christophe*, 1202).

En efecto, en una “démocratie mercantilisée” (*Jean-Christophe*, 684) como la que se describe en la ‘Foire sur la place’, el arte verdadero parece tener poca cabida:

Le public, composé de mondains qui mouraient d'ennui, mais qui, pour rien au monde, n'eussent renoncé à l'honneur de payer chèrement un ennui glorieux, et de petits apprentis, heureux de se prouver leur science d'école, en démêlant au passage les ficelles du métier, dépensait un enthousiasme frénétique (*Jean-Christophe*, 656).

Le comble de l'art était quand pouvaient s'accorder, de la façon la plus paradoxale, l'immoralité sexuelle avec l'héroïsme cornélien. Ainsi, tout était satisfait chez ce public parisien: son libertinage d'esprit, et sa vertu oratoire. (...) Jamais on ne sentait dans leur art une force de la nature. Ils mondanisaient tout: l'amour, la souffrance, la mort (*Jean-Christophe*, 675).

Para Rolland, sin embargo, una sociedad sana es aquella en la que los artistas ocupan un lugar privilegiado (son las élites intelectuales las que deben guiar al pueblo), al reconocérseles la capacidad de acceder a 'l'absolu', de alcanzar la divinidad. Al fin y al cabo, "c'est le rôle de l'artiste de créer le soleil, lorsqu'il n'y en a pas" (*Jean-Christophe*, 653). Precisamente por eso, Rolland se mantendrá al margen de debates como el que mantuvieron muchos autores de su época, con Gide a la cabeza, sobre si la literatura debía ser nacionalista o cosmopolita: nacionalismo literario vs. cosmopolitismo literario (cf. Abraham e.a. 1969, 81). No olvidemos que para Rolland, el artista debe ser capaz de cambiar el mundo sin renunciar a su independencia, es decir, transformar la sociedad en la que vive sin comprometer su obra a la satisfacción de los intereses particulares de ningún partido político concreto. No es que el artista deba practicar un arte puro olvidándose de los problemas de su tiempo -'l'art pour l'art' de la revolución cultural de finales del XIX- (enseguida estudiaremos cuál es la concepción rollandiana del arte verdadero), sino que, desde la posición privilegiada que ocupa, debe mantenerse fiel a su compromiso de iluminar a la Humanidad -"de créer le soleil"- sin ponerse, como lo hacen muchos otros, al servicio de determinados intereses partidistas. No defiende otra cosa, en definitiva, que la independencia de la memoria cultural con respecto a la memoria política. Al fin y al cabo, en *La Foire sur la place*, ¿no denuncia Rolland hasta la saciedad la injerencia del poder político en la creación de los cánones artísticos? En el capítulo 5, volveremos a hablar de la independencia del artista soñada por Rolland cuando nos refiramos a la famosa 'Ligue de l'Esprit' con la que se propone cambiar el mundo.

La concepción rollandiana del arte verdadero

Ah! la vie, la vie! la sentir et la rendre dans sa réalité, l'aimer pour elle, y voir la seule beauté vraie, éternelle et changeante, ne pas avoir l'idée bête de l'anoblir en la châtrant, comprendre que les prétendues laideurs ne sont que les saillies des caractères, et faire vivre, et faire des hommes, la seule façon d'être Dieu (Zola 1996, 153).

Il avait beau aimer, souffrir, se donner tout entier à ses passions: il les voyait. Elles étaient en lui, mais elles n'étaient pas lui. Une myriade de petites âmes gravitaient obscurément en son âme vers un point fixe, inconnu et certain: tel le monde planétaire qu'aspire dans l'espace un gouffre mystérieux. Cet état perpétuel de dédoublement inconscient se manifestait surtout dans les moments vertigineux où la vie quotidienne s'endort et où surgit des abîmes du sommeil le regard du sphinx, la face multiforme de l'Être (*Jean-Christophe*, 356).

*

En París, “[cette] gigantesque fourmilière” (*Jean-Christophe*, 1380), Christophe, ensordecido por el ruido de la ‘foire aux paroles’, tiene muchas dificultades en descubrir el verdadero arte:

-Il y a de la force là-dedans; mais elle pue. Assez! Allons voir autre chose.

-Quoi? demanda Sylvain Kohn.

-La France.

-La voilà! dit Kohn.

-Ce n'est pas possible, fit Christophe. La France n'est pas ainsi
(*Jean-Christophe*, 672).

-Ce n'est pas possible, dit-il de nouveau, comme le soir où il était sorti écoeuré d'un théâtre des boulevards. Il y a autre chose.

-Qu'est-ce que vous voulez de plus? demanda Kohn.

Christophe répétait avec opiniâtreté:

-La France.

-La France, c'est nous, fit Sylvain Kohn, s'esclaffant.

Christophe le regarda fixement, un instant, puis secoua la tête, et reprit son refrain:

-Il y a autre chose.

-Eh bien, mon vieux, cherchez, dit Sylvain Kohn, en riant de plus belle.

Christophe pouvait bien chercher. Ils l'avaient bien cachée

(*Jean-Christophe*, 686).

En efecto, Christophe, “[qui] brûlait du désir de connaître du nouveau, d’admirer les œuvres de génie, (...) ne parvenait pas à en entendre” (*Jean-Christophe*, 648). Esto es así porque el espacio en el que reside el arte verdadero constituye una especie de ‘Eldorado’ o espacio utópico de difícil acceso que sólo el azar permite alcanzar. En este sentido, posee la misma morfología que el espacio en el que reside, como diría Proust, el conocimiento verdadero. No podía ser de otra manera, ya que, para el creador de *À la Recherche du Temps perdu*, el conocimiento verdadero reside en la obra de arte. También para Rolland, como veremos a continuación.

Detrás del ruido ensordecedor de la ‘Foire’ se esconden los verdaderos artistas, aquellos que, sin pretender enriquecerse a costa de su producción artística, trabajan sin descanso con un sólo objetivo: la creación. En *Jean-Christophe*, Rolland describe de forma detallada su concepción del arte. En este sentido, podemos afirmar que la novela constituye un verdadero tratado estético o ‘traité sur l’art’. Pero para comprender en qué consiste exactamente la concepción rollandiana del arte verdadero, debemos tener muy presentes las dos convicciones profundas del autor a las que nos referíamos en el primer capítulo de esta segunda parte: la creencia en la dinamicidad y en la dualidad del ser. Vayamos por partes.

La dinamicidad del ser supone una visión dinámica del mundo y de los seres que viven en él. En este sentido, la vida de todo artista debe ser considerada como una novela de formación en la que el aprendizaje sea constante. Como no podía ser de otra manera, el relato de la vida de Christophe constituye un ‘Bildungsroman’.

Para Rolland, también la creación artística está marcada por el dinamismo. En este sentido, una de las preguntas fundamentales que se plantean en la novela es la siguiente: ¿debe el arte ser siempre innovador o es legítimo reproducir modelos del pasado? En el texto se señalan dos posturas posibles, la primera consiste en ensalzar las obras que reproducen modelos del pasado; la segunda defiende que la obra de arte debe ser absolutamente innovadora, haciendo así tabla rasa del pasado.

En la ‘Foire sur la place’, la segunda de estas posturas está de moda en el ámbito de la música:

Du nouveau, à tout prix! Ils avaient la frayeur malade du « déjà dit ». Les meilleurs en étaient paralysés. On sentait qu'ils étaient toujours occupés à se surveiller peureusement, à effacer ce qu'ils avaient écrit, à se demander: « Ah! mon Dieu! où est-ce que j'ai déjà lu cela? »... Il y a des musiciens, - surtout en Allemagne, - qui passent leur temps à coller bout à bout les phrases des autres. Ceux de France contrôlaient, pour chacune de leurs phrases, si elle ne se trouvait pas dans leurs listes de mélodies déjà employées par d'autres, et à gratter, gratter, changer la forme de son nez, jusqu'à ce qu'il ne ressemblât plus à aucun nez connu, ni même à aucun nez (*Jean-Christophe*, 655).

Por el contrario, en el ámbito de la literatura, las instituciones permanecen ancladas al pasado: "Il n'était pas en Europe de littérature où régnât plus généralement le passé, 'l'éternel hier'" (*Jean-Christophe*, 679). Pero reducir la obra de arte a una simple imitación de los modelos del pasado tiene como resultado una momificación del proceso de creación artística:

La *Schola* avait tâché de renouveler l'air; elle avait ouvert les fenêtres sur le passé. Sur le passé seulement. C'était les ouvrir sur la cour et non pas sur la rue. Cela ne servait pas à grand-chose. À peine la fenêtre ouverte, ils repoussaient le battant, comme de vieilles dames qui ont peur de s'enrhumer. Il entra par là quelques bouffées du moyen âge, de Bach, de Palestrina, de chansons populaires. Mais qu'était-ce que cela? La chambre n'en continuait pas moins à sentir le renfermé (*Jean-Christophe*, 659).

La postura que defiende Rolland se encuentra a medio camino entre las dos anteriores. En efecto, tal y como sucede con el discurso de la memoria en cualquiera de sus manifestaciones, debe existir siempre un vínculo con el pasado. De lo contrario, la colectividad en cuestión será incapaz de comprenderse en el presente y proyectarse hacia el futuro. Como ya vimos en la primera parte, el olvido, también el cultural, es decir, aquel que afecta directamente a la creación artística, puede tener consecuencias nefastas:

[Lévy-Cœur] détruit le vieux monde. –Je vois bien qu'il détruit, dit Christophe. Il détruit si bien que je ne sais pas avec quoi vous reconstruirez. Êtes-vous sûr qu'il vous restera assez de charpente pour votre maison nouvelle? Les vers se sont déjà mis dans votre chantier de construction (*Jean-Christophe*, 721).

Mirar hacia el pasado no impide producir obras de arte innovadoras:

Christophe, tout en réservant son opinion sur le génie novateur, dont il attendait d'avoir vu les œuvres, se sentait en défiance contre ce Baal musical, à qui l'on sacrifiait la musique toute entière. Il était scandalisé d'entendre parler ainsi des maîtres; et il ne se rappelait pas que naguère, en Allemagne, il en avait dit bien d'autres. Lui qui se croyait là-bas un révolutionnaire en art, lui qui scandalisait par sa hardiesse de jugement et sa verte franchise, - dès les premiers mots en France, il se sentait devenu conservateur (*Jean-Christophe*, 639).

En definitiva, el pasado debe ser una referencia, nunca una obsesión:

Cependant, au milieu de l'anarchie, un groupe s'efforçait de restaurer l'ordre et la discipline dans l'esprit des artistes. Pour commencer, il avait pris un nom latin, évoquant le souvenir d'une institution cléricale, qui avait fleuri, il y avait quatorze cents ans, au temps de la grande invasion des Goths et des Vandales. Christophe était un peu surpris que l'on remontât si loin. Certes, il est bon de dominer son temps. Mais on pouvait craindre qu'une tour de quatorze siècles de haut ne fût un observatoire incommode, d'où il fût plus aisé de suivre les mouvements des étoiles que ceux des hommes d'aujourd'hui. Christophe se rassura vite, en voyant que les fils de saint Grégoire ne restaient que rarement sur leur tour; ils y montaient seulement, afin de sonner les cloches. Tout le reste du temps, ils le passaient à l'église d'en bas (*Jean-Christophe*, 657).

*

El otro gran principio que nos permite comprender la concepción rollandiana del arte verdadero es la creencia en la dualidad (Duchatelet 2002a, 20). Según Rolland, sólo el artista es consciente de la existencia de ese Yo oculto capaz de conectar, a través de la creación artística, con la divinidad. En la novela se ilustra muy bien este fenómeno. Ya desde muy pequeño Christophe toma conciencia de su dualidad:

Quelles sont ces images qui pénètrent l'enfant d'un trouble passionné? Jamais il ne les avait vues; et pourtant il les connaissait: il les a reconnues. D'où viennent-elles? De quel gouffre obscur de l'Être! Est-ce de ce qui fut... ou de ce qui sera? (*Jean-Christophe*, 83).

A lo largo de su vida, Christophe oirá los murmullos provenientes de ese ser profundo que se encuentra en comunión directa con la naturaleza:

Tous ces bruits, tous ces cris, il les entendait en lui. Du plus petit au plus grand de ces êtres, la même rivière de vie coulait: elle le baignait aussi. Il était de leur sang, il entendait l'écho fraternel de leurs joies; leur force se mêlait à la sienne, comme un fleuve grossi par des milliers de ruisseaux. Il se noyait en eux. (...) Il ne savait pas qu'il l'était moins que jamais, qu'aucun être n'est libre, que la loi même qui régit l'univers n'est pas libre, que la mort seule -peut-être- délivre (*Jean-Christophe*, 265).

Cada vez con más frecuencia se manifiesta en Christophe ese 'gouffre profond de l'Être':

Depuis un an, Christophe était obsédé par des rêves où il sentait nettement, dans une même seconde, avec une illusion absolue, qu'il *était* à la fois plusieurs êtres différents, souvent lointains, séparés par des mondes, par des siècles. À l'état de veille, il en conservait le trouble hallucinant, sans avoir le souvenir de ce qui l'avait causé. (...) tandis que son âme se débattait douloureusement dans le réseau des jours, une autre âme assistait en lui, attentive et sereine, à ces efforts désespérés. (...) Cette âme avide et joyeuse de sentir, de souffrir, d'observer, de comprendre ces hommes, ces femmes, cette terre, ces passions, ces pensées, même torturantes, même médiocres, même viles: -et cela suffisait à leur communiquer un peu de sa lumière, à sauver Christophe du néant. Elle lui faisait sentir qu'il n'était pas seul tout à fait. Cette seconde âme, avide de tout être et de tout connaître, opposait son rempart aux passions destructrices (*Jean-Christophe*, 356-357).

Pero la sensación de dualidad se manifiesta con especial fuerza a medida que Christophe se aproxima a la muerte:

Il parlait de lui, parfois, à la troisième personne. (...) Il se voyait du dehors, comme un étranger (*Jean-Christophe*, 1468).

Dans ces dernières années, il était constamment occupé à des dialogues avec lui-même, comme si son âme était double (*Jean-Christophe*, 1474).

Il s'éloignait de son corps. Ce corps malade et grossier... Quelle indignité d'y avoir été enfermé, tant d'années! (*Jean-Christophe*, 1476).

Ese Yo profundo es capaz de conectar con la divinidad a través de la obra de arte. Por eso, Christophe siente su presencia en los momentos en los que consigue llevar a cabo el proceso ascético de creación artística o durante el tiempo que duran las ensoñaciones provocadas por la observación de una obra de arte, tal y como le sucede al contemplar el *Buen Samaritano* de Rembrandt en el Louvre o cada vez que interpreta alguna obra musical: “Il entra, caressa amoureusement les touches, s’assit, et, son chapeau sur la tête, son manteau sur le dos, il commença de jouer. Il avait parfaitement oublié où il était” (*Jean-Christophe*, 641). Al igual que ocurría con Marcel en *La Recherche* proustiana, Christophe pierde la noción del tiempo y del espacio cuando entra en contacto ascético con la obra de arte.

Es precisamente de las profundidades de su ser donde Christophe encuentra la fuerza necesaria con la que llevar a cabo la creación artística:

Il jouit de sentir ces forces inconnues; et, remettant paresseusement à plus tard de faire l’essai de son pouvoir, il s’engourdit dans l’orgueilleuse ivresse de cette floraison intérieure, qui, comprimée depuis des mois, éclatait comme un printemps soudain (*Jean-Christophe*, 366).

Es en el ámbito del Yo creador, que Rolland llama “Océan de l’Être” (cf. *Credo quia verum*), donde el arte y la religión se convierten en sinónimos:

Au sortir des humiliations de la journée, Christophe sentit, dans le silence bourdonnant de son cœur, la présence de son Être éternel. Les flots de la misérable vie s’agitaient au-dessous de Lui: qu’y avait-il de commun entre elle et Lui? (...) Il la connaissait bien: si loin qu’il se souvînt il avait toujours entendu cette voix. Il lui arrivait de l’oublier; pendant des mois, il cessait d’avoir conscience de son rythme puissant et monotone; mais il savait qu’elle était là, qu’elle ne cessait jamais, pareille à l’Océan qui gronde dans la nuit. Il retrouva dans cette musique le calme et l’énergie qu’il y puisait, chaque fois qu’il s’y retrempait (*Jean-Christophe*, 634).

La metáfora acuática explica por qué el Rin desempeña un papel tan importante en la vida de Christophe:

Le fleuve apparut à l’enfant comme un être - inexplicable, mais combien plus puissant que tous ceux qu’il connaissait! Christophe se pencha pour mieux voir; il colla sa bouche et écrasa son nez sur la vitre. Où allait-il? Que voulait-il? Il avait l’air sûr de son chemin... Rien ne pouvait l’arrêter. À quelque heure que ce fût du

jour ou de la nuit, pluie ou soleil au ciel, joie ou chagrin dans la maison, *il* continuait de passer; et l'on sentait que tout *lui* était égal, qu'*il* n'avait jamais de peine et qu'*il* jouissait de sa force (*Jean-Christophe*, 82).

Para Christophe, el río es además sinónimo de libertad: “Quelle joie d’être comme *lui*, de courir à travers les prairies, les branches de saules, les petits cailloux brillants, le sable grésillant, et de ne se soucier de rien, de n’être gêné par rien, d’être libre!” (*Jean-Christophe*, 82). De él emana una música natural de la que se nutre el pequeño músico:

La masse verte du fleuve continue de passer, comme une seule pensée, sans vagues, presque sans plis, avec des moires luisantes et grasses. Christophe ne la voit plus; il a fermé tout à fait les yeux, pour mieux l’entendre. Ce grondement continu le remplit, lui donne le vertige; il est aspiré par ce rêve éternel et dominateur. Sur le fond tumultueux des flots, des rythmes précipités s’élancent avec une ardente allégresse. Et le long de ces rythmes, des musiques montent, comme une vigne qui grimpe le long d’un treillis. (...) Christophe a le cœur tremblant d’émoi (*Jean-Christophe*, 83).

La relación del río con ‘l’Être profond’ se pone claramente de manifiesto en este momento del texto. Sus aguas, además, atraídas por el Atlántico, parecen desembocar directamente en el ‘Océan de l’Être’:

...la Mer. Le fleuve court à elle. Elle semble courir à lui. Elle l’aspire. Il la veut. Il va disparaître... La musique tournoie, les beaux rythmes de danses se balancent éperdus; tout est balayé dans leur tourbillon triomphal... l’âme libre fend l’espace, comme le vol des hirondelles, ivres d’air, qui traversent le ciel avec des cris aigus... Joie! Joie! Il n’y a plus rien!... Ô bonheur infini! (*Jean-Christophe*, 84).

A medida que pasan los años, el río adquiere una importancia aún mayor en la vida de Christophe, tal y como se pone de manifiesto cuando vuelve a su país natal: “Christophe s’obstinait à ne point partir, sans avoir au moins revu le grand fleuve, près duquel s’était passée son enfance, et dont son âme gardait, comme une conque marine, l’écho retentissant” (*Jean-Christophe*, 1015). Más aún,

...son seul ami, le confident de ses pensées, était le fleuve qui traversait la ville, -le même fleuve puissant et paternel qui là-haut, dans le nord, baignait sa ville

natale. Christophe retrouvait auprès de lui les souvenirs de ses rêves d'enfance (*Jean-Christophe*, 1261).

Pero la fuerza creadora no sólo se materializa en el texto mediante la metáfora del agua. También el fuego simboliza dicha fuerza, un fuego que, en momentos de sequía creadora, puede llegar a extinguirse: “Le feu créateur qui l’avait brûlé pendant des mois était tombé” (*Jean-Christophe*, 1329). En el texto, el fuego aparece también mediante la metáfora del ‘Buisson ardent’, que en la Biblia hace referencia al episodio en el que se produce la revelación a Moisés del Dios monoteísta (*Éxodo*, cap. 3, versículos 3-22). En la novela, las referencias a las Sagradas Escrituras son explícitas:

Les récits de l’Histoire Sainte s’étaient mêlés en [Olivier] aux merveilleuses histoires de Rübezahl, de Gracieuse et Percinet, et du calife Haroun-al-Raschid. (...) Une colline du pays, toute ronde, avec un petit arbre au sommet comme un vieux plumet défraîchi, lui semblait la montagne où Abraham avait élevé le bûcher. Et un gros buisson mort, à la lisière des chaumes, était le Buisson ardent, que les siècles avaient éteint (*Jean-Christophe*, 793).

La relación entre la creación artística y la divinidad se pone así una vez más de manifiesto en el texto. Porque para Rolland, el arte es ante todo algo sagrado que permite acceder a la esencia del ser y al conocimiento verdadero. Pero sólo el artista está preparado para ello: “le souffle de l’art est irrespirable pour la plupart des hommes. Seuls, les très grands y peuvent vivre, sans perdre l’amour, qui est la source de la vie” (*Jean-Christophe*, 935). El artista, añade Rolland, “est la voix de la terre” (*Jean-Christophe*, 1053) y con sus obras es capaz de alcanzar la cima desde la que se divisa la divinidad. Con ellas, alcanza incluso la inmortalidad: “Créer, dans l’ordre de la chair, ou dans l’ordre de l’esprit, c’est sortir de la prison du corps, c’est se ruer dans l’ouragan de la vie, c’est être Celui qui Est. Créer, c’est tuer la mort” (*Jean-Christophe*, 372). En el momento de la creación, el artista entra además en un estado de delirio que se escapa del control de la voluntad:

Il était en proie à ce délire de l’esprit que connaît tout génie, à cette volonté indépendante de la volonté, « *cette énigme indicible du monde et de la vie* », que Goethe appelait « *le démoniaque* » et contre laquelle il restait armé, mais qui le soumettait (*Jean-Christophe*, 1328).

Lógicamente, en el texto es Christophe quien representa al artista verdadero:

Toutes ses œuvres étaient des chemins différents qui menaient au même but; son âme était une montagne: il en prenait toutes les routes; les unes s'attardaient à l'ombre, en leurs détours moelleux; les autres montaient arides, âprement au soleil; toutes conduisaient au Dieu, qui siégeait sur la cime. Amour, haine, volonté, renoncement, toutes les forces humaines, portées au paroxysme, touchent à l'éternité, déjà y participent (*Jean-Christophe*, 729).

Para el artista verdadero, el sentido de la vida reside en el misterio de la creación: "Créer! c'était le seul recours. Abandonner aux flots l'épave de sa vie! Se sauver à la nage dans le rêve de l'art!" (*Jean-Christophe*, 1313).

Por otro lado, la obra de arte es concebida por Rolland como una realidad todavía superior al artista: "Christophe ne compte plus les années qui s'enfuient. Goutte à goutte, la vie s'en va. Mais *sa* vie est ailleurs. Elle n'a plus d'histoire. Son histoire, c'est l'œuvre qu'il crée" (*Jean-Christophe*, 1335). Puesto que se trata de una realidad 'en dehors', el artista debe luchar por la inmortalidad de su obra y no por la de su persona. Christophe lo comprende perfectamente poco antes de morir:

Il se demanda, pour tâter le pouls à son égoïsme humain: « Que préférerais-tu? Ou que le souvenir de Christophe, de sa personne et de son nom s'éternisât et que son œuvre disparût? (...) Ou que son œuvre durât et qu'il ne restât aucune trace de ta personne et de ton nom? » Sans hésiter, il répondit: « Que je disparaisse, et que mon œuvre dure! J'y gagne doublement: car il ne restera de moi que le plus vrai, que le seul vrai. Périssent Christophe!... » (*Jean-Christophe*, 1476).

Sin embargo, el tío Gottfried ya le había transmitido esta enseñanza cuando todavía era un niño: "Tu veux faire des chansons, pour être un grand homme; et tu veux être un grand homme, pour faire des chansons. Tu es comme un chien qui tourne après sa queue" (*Jean-Christophe*, 105). Y añadía:

Voilà! Tu as écrit pour écrire. Tu as écrit pour être un grand musicien, pour qu'on t'admirât. Tu as été orgueilleux, tu as menti: tu as été puni... Voilà! On est toujours puni, lorsqu'on est orgueilleux et qu'on ment, en musique. La musique veut être modeste et sincère. Autrement, qu'est-ce qu'elle est? Une impiété, un blasphème contre le Seigneur, qui nous a fait présent du beau chant pour dire des choses vraies et honnêtes (*Jean-Christophe*, 107).

Por otro lado, la obra no necesita ser consumida para adquirir el valor que de por sí ya tiene: “Les fleurs n’ont pas besoin qu’on les voie pour fleurir. Elles n’en sont que plus belles dans les champs où nulle main ne les cueille. Heureux les champs en fleurs qui rêvent au soleil!” (*Jean-Christophe*, 1228).

Esta concepción del arte contrasta de forma radical con la que rige el funcionamiento de ‘la Foire sur la place’, donde el artista, a menudo mediocre, lucha por hacerse un nombre y vivir del beneficio económico que consigue con su fama y con la explotación material de su obra. Sin embargo, el artista también necesita bajar de la montaña a la llanura y observar la realidad mundana que le aportará material para la creación de la obra futura:

Il n’allait pas dans les salons pour cultiver sa renommée, mais pour renouveler sa provision de vie, son musée de regards, de gestes, de timbres de voix, tout ce matériel de formes, de sons et de couleurs dont l’artiste a besoin d’enrichir périodiquement sa palette (*Jean-Christophe*, 1031-1032).

Sin embargo, en el momento de la creación, el artista debe alejarse de la ‘Foire’ y tomar una distancia prudencial que le permita, de nuevo en la cima de la montaña, procesar y transformar el material observado sin ser molestado y sin perder la visión de conjunto, ya que “Qui descend dans la plaine perd de vue l’immensité de la plaine et l’horizon lointain” (*Jean-Christophe*, 1441).

En definitiva, se podría comparar al artista con el alquimista, capaz de crear, a partir de un material bruto e informe, un producto precioso de valor incalculable. Su misión en el mundo es la creación, capacidad que lo sitúa en una posición privilegiada con respecto al resto de los seres humanos:

Joie, fureur de joie, soleil qui illumine tout ce qui est et sera, joie divine de créer! Il n’y a de joie que de créer. Il n’y a d’êtres que ceux qui créent. Tous les autres sont des ombres, qui flottent sur la terre, étrangers à la vie. Toutes les joies de la vie sont des joies de créer: amour, génie, action, - flambées de forces sorties de l’unique brasier (*Jean-Christophe*, 372).

Entendemos ahora por qué en *Pro Aris*, artículo publicado en septiembre de 1914, Rolland lamenta, por encima incluso de la pérdida de tantas vidas humanas, la destrucción durante la guerra de numerosas obras de arte: “C’est que nous mettons

l'esprit au-dessus de la chair", señala. Refiriéndose a la catedral de Reims, gravemente destruida durante las primeras semanas de la guerra, escribe:

Une œuvre comme Reims est beaucoup plus qu'une vie: elle est un peuple, elle est ses siècles qui frémissent comme une symphonie dans l'orgue de pierre; elle est ses souvenirs de joie, de gloire et de douleur, ses méditations, ses ironies, ses rêves; elle est l'arbre de la race, dont les racines plongent au plus profond de sa terre et qui, d'un élan sublime, tend ses bras vers le ciel (Rolland 1953, 68).

Y añade: "Elle est bien plus encore: sa beauté, qui domine les luttes des nations, est l'harmonieuse réponse faite par le genre humain à l'énigme du monde, -cette lumière de l'esprit, plus nécessaire aux âmes que celle du soleil" (Rolland 1953, 68). Considera por ello a los artistas 'l'élite du monde', porque en sus manos recae la misión de proteger el arte, ese 'trésor commun de l'humanité'. Por eso, quien destruye una obra de arte, "assassine plus qu'un homme, il assassine l'âme la plus pure d'une race" (Rolland 1953, 68).

La 'Foire sur la place' recuerda al espacio mítico del estrecho de Messina, donde las sirenas con su canto aturdieron a Ulises. De forma análoga, el artista es embaucado por toda una serie de voces -la de los críticos, el poder político, los editores de revistas, el público, las recetas, etc.- que lo perturban en la consecución de su misión, el viaje creador en el que está involucrado. Por otra parte, el espacio de la 'Foire' es siempre descrito en la novela como un espacio cerrado, en el que resulta imposible tener una visión amplia del horizonte. Sólo el verdadero artista es capaz de no perder de vista su objetivo. Por eso, Christophe ve la luz durante su peregrinaje solitario en la naturaleza. Allí, alejado del tumulto de la 'Foire', en un espacio abierto respirando aire puro, el artista es capaz de alcanzar su meta y consolidar la creación artística que se había marcado.

*

La concepción rollandiana del arte verdadero guarda muchas similitudes con la que defendió Tolstoi, cuyo pensamiento y obra hicieron de él uno de los grandes modelos para el escritor francés. El novelista ruso también criticó con vehemencia a las falsas élites que se sirven del arte para satisfacer sus intereses particulares.

Después de la guerra de Crimea, Tolstoi entra en contacto con los escritores rusos durante su estancia en San Petersburgo. Enseguida tiene la sensación de estar en una 'Foire sur la place': "ce que Tolstoï ne pardonnait pas à ces littérateurs, c'était de se croire une caste élue, la tête de l'humanité. (...) Il ne pardonnait à ces artistes le mélange de leur vie dépravée et de leurs prétentions morales" (Rolland 1921, 20-21). En este contexto, "(l'art) était une religion grassement rétribuée (qui) procurait des femmes, de l'argent, de la gloire" (Rolland 1921, 21).

Como Rolland, Tolstoi considera también necesario que el pueblo se libere de los falsos ídolos, que actúan al servicio del poder político⁸². Y es al artista al que le corresponde guiarlo hacia la felicidad, liberándolo de la miseria a la que está sometido por culpa de la ambición de los poderosos. Un artista, en definitiva, "ne peut, même s'il le veut, abdiquer sa raison de vivre. Il peut, pour des causes religieuses, renoncer à publier; il ne le peut, à écrire" (Rolland 1921, 61).

Ambos escritores coinciden pues en atribuir al artista un carácter mesiánico, afirmando que éste debe poner su capacidad creadora al servicio de todos los hombres. No son por tanto artistas verdaderos aquellos quienes, habiéndose formado en las instituciones del poder, se proponen poner la ciencia y el arte a merced de unas élites corruptas, tal y como señala el propio Tolstoi:

Le penseur ou l'artiste ne reste jamais assis sur les hauteurs olympiennes, comme nous sommes habitués à le croire (...). Il doit décider et dire ce qui donnera le bien aux hommes, ce qui les délivrera des souffrances (...). Ce n'est pas celui qui est élevé dans un établissement où l'on forme des artistes et des savants (à vrai dire, on en fait des destructeurs de la science et de l'art); ce n'est pas celui qui reçoit des diplômes et un traitement, qui sera un penseur ou un artiste (citado por Rolland 1921, 43-44).

En definitiva, el artista verdadero es aquel que se ve arrastrado por dos fuerzas invisibles: "son besoin intérieur et son amour des hommes" (Rolland 1921, 44).

⁸² Con respecto a los falsos ídolos y a la necesidad de liberar al pueblo de su influencia, Rolland escribe un artículo titulado "Les idoles" y publicado en 1916.

El Teatro del Pueblo

Ya en 1903, mucho antes de escribir *La Foire sur la place*, Rolland había mostrado su preocupación por la degeneración del arte y la imposición de cánones oficiales que excluyen lo que él considera el arte verdadero. Al escribir *Le Théâtre du Peuple*, denuncia además el carácter aristocrático y burgués del arte francés de la época (que antes hemos llamado ‘memoria desde arriba’) y llama la atención sobre la necesidad de permitir al Pueblo participar en la producción y recepción de las obras de arte. Alude así a la necesidad de dar a la ‘memoria desde abajo’ el papel que le corresponde: “Il s’agit d’élever le Théâtre par et pour le Peuple” (Rolland 1903, 8), dice en el prefacio del texto, ese ‘Peuple’, por cierto, que tan bien representan, en *Jean-Christophe*, Olivier y Antoinette. Volveremos a hablar de este texto así como del ciclo del *Théâtre de la Révolution* en el quinto capítulo de este bloque.

3. INTERACCIÓN ENTRE MEMORIA Y LITERATURA EN JEAN-CHRISTOPHE (II): LA MEMORIA EN LA LITERATURA

En el subcapítulo anterior consideré la segunda acepción de la expresión ‘memoria *de* la literatura’, a saber, la forma como desde instancias exteriores a la obra literaria se habla de la literatura: en ese contexto, la cuestión fundamental era la creación de cánones artísticos. Hemos podido comprobar hasta qué punto, en *Jean-Christophe*, el fenómeno de formación de cánones oficiales y la concepción del arte verdadero constituyen dos elementos nucleares en el desarrollo de la trama. Sin embargo, a pesar de estar integrados en la ficción y formar parte de la diégesis, son también elementos extradiegéticos que reproducen un ‘air du temps’ de principios del siglo XX en el que vive inmerso Rolland cuando escribe el texto. En este sentido, tal y como se ha señalado antes, *Jean-Christophe* no es sólo una novela de ficción, sino también un tratado de estética.

En este subcapítulo, me propongo analizar la manera según la cual en el texto se habla de la memoria (‘memoria *en* la literatura’). En primer lugar, estudiaré la presencia de toda una serie de fenómenos relacionados con ésta, como por ejemplo la resignificación de determinados ‘lugares de la memoria’ (o ‘lieux de mémoire’, como los llama Pierre Nora), Asimismo me referiré al papel desempeñado por la coordenada temporal, así como a la importancia de los espacios y de los objetos en el discurso de la

memoria. A continuación, comprobaremos la presencia en el texto de los cuatro modos retóricos descritos por Astrid Erll, a saber, el modo comunicativo, cultural, reflexivo y antagonico. Y ya en el capítulo siguiente, estudiaré la manera como en la novela se habla de la alteridad, basándome en los conceptos teóricos de la imagología que presenté en la primera parte.

3.1. Fenómenos de la memoria presentes en *Jean-Christophe*

Consideraremos los siguientes fenómenos de la memoria presentes en la novela:

a) Edades clásicas y resignificación de los ‘lugares de la memoria’

Les grands âges classiques -Louis XIV ou Napoléon- nous paraissent, à distance, les cimes de l’humanité. Et peut-être la nation y réalise-t-elle le plus victorieusement son idéal d’État. Mais allez donc demander aux héros de ces temps ce qu’ils ont pensé! Votre Nicolas Poussin s’en est allé vivre et mourir à Rome; il étouffait chez vous. Votre Pascal, votre Racine ont dit adieu au monde. Et parmi les plus grands, que d’autres vécurent à l’écart, disgraciés, opprimés! Même l’âme d’un Molière cachait des amertumes. -Pour votre Napoléon, que vous regrettez tant, vos pères ne semblent pas s’être doutés de leur bonheur; et le maître lui-même ne s’y est pas trompé: il savait que quand il disparaîtrait, le monde ferait: « Ouf! » (*Jean-Christophe*, 1389).

En la Europa de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, tiene lugar el proceso de construcción de los diferentes discursos nacionales, proceso que se lleva a cabo fundamentalmente desde el poder -‘memoria desde arriba’- y que da lugar a lo que hemos denominado la Europa de los Estados-nación. Al servicio del poder político, se encuentra el discurso historiográfico, considerado entonces como el único discurso válido legitimado para llevar a cabo cualquier revisión del pasado. El siglo XX ha demostrado hasta qué punto el error histórico ha desempeñado un papel fundamental en la construcción de los discursos nacionales y la manera en que el progreso de los estudios históricos constituye a menudo un peligro para la nacionalidad.

El fragmento con el que abríamos este subapartado pone de manifiesto, una vez más, hasta qué punto el discurso de la memoria es un discurso construido:

“Vergangenheit steht nicht naturwüchsig an, sie ist eine kulturelle Schöpfung”⁸³ (Assmann 1992, 48). Una ‘creación cultural’ desde el presente, añadimos ahora. En efecto, otro de los principios básicos que caracterizan el funcionamiento de los discursos de la memoria es su conexión con el momento en el que son creados. En este sentido, Traverso define la memoria como “les représentations collectives du passé telles qu’elles se forgent dans le présent” (Traverso 2005, 14). Directamente vinculado al carácter de constructo que atribuimos al discurso de la memoria aparece el fenómeno de resignificación de los diferentes ‘lieux de mémoire’ con los que se identifica una colectividad, fenómeno del que también se hace eco la novela:

D’autres accaparaient Jeanne d’Arc et sa bannière de la Vierge, qu’ils venaient d’arracher aux catholiques. Un des pères de l’Église nouvelle, un général qui faisait la guerre aux Français de l’autre Église, venait de prononcer un discours anticlérical en l’honneur de Vercingétorix. (...) D’autres libres esprits s’attachaient à purifier l’art. Ils expurgeaient les classiques du XVIIe siècle, et ne permettaient pas que le nom de Dieu souillât les Fables de La Fontaine (*Jean-Christophe*, 717).

Para entenderse como nación, una colectividad necesita una o varias edades clásicas. Se trata de aquellos periodos de tiempo que representan el punto de partida de esa colectividad, a la vez que constituyen su referencia identitaria más sólida. El concepto de ‘edad clásica’ es un constructo del siglo XIX que afecta a todos los ámbitos sociales y culturales de la colectividad. Así, en la Francia de finales del XIX -y todavía actualmente- se reconoce como ‘edad clásica’ el periodo que comprende el reinado de Luis XIV y que, comúnmente, se denomina ‘clasicismo’. La Revolución de 1789 y el Primer Imperio son los otros dos momentos clave con los que se identifica la ‘Grande Nation’ desde que es república.

Precisamente la obsesión de la nación francesa por considerar el clasicismo como un periodo fundacional explica la insistencia con la que desde las instituciones se subraya el carácter excepcional del mismo, tanto desde el punto de vista político como cultural. En literatura, música y otras manifestaciones de la cultura, la consideración del clasicismo como un fenómeno exclusivo explica por qué desde el poder se niega de forma casi obsesiva la presencia del Barroco, producto cultural de las naciones del sur

⁸³ “El pasado no surge de forma natural, es una creación cultural” (La traducción es mía).

de Europa, en la Francia del Rey Sol. Sin embargo, textos como *L'étang* de Racine⁸⁴ - 'le grand Racine', una de las referencias más sólidas del clasicismo francés- o esculturas como la Fuente de Neptuno en Versalles - 'le Château de Versailles', también referencia indiscutible de la edad de oro en la 'Grande Nation'- ponen de manifiesto que el clasicismo en su estado puro no es más que un constructo teórico⁸⁵.

*

El hecho de que las edades clásicas constituyen un constructo teórico más que una realidad del pasado se pone perfectamente de manifiesto cuando éstas son observadas desde la alteridad:

Un grand art classique se maintenait pourtant au milieu de ces industries modernes, comme les ruines des temples antiques parmi les constructions prétentieuses de la Rome d'aujourd'hui. Mais à l'exception de Molière, Christophe n'était pas encore en état de l'apprécier. Il lui manquait le sens intime de la langue, donc, du génie de la race. Rien ne lui était plus incompréhensible que la tragédie du

⁸⁴ "Mes yeux, contemplons de plus près / Les inimitables portraits / De ce miroir humide; / Voyons bien les charmes puissants / Dont sa glace liquide / Enchanter et trompe tous les sens" (*L'étang*, versos 5-11): la confusión entre vida y sueño, realidad e imaginación, tan presentes en Calderón, Góngora o Quevedo, constituyen el hilo conductor de este poema raciniano.

⁸⁵ Durante la época clásica, la presencia del Barroco es mucho mayor de lo que se piensa. Otra muestra de ello es *L'illusion comique* de Corneille, cuyo título es suficientemente elocuente. En esta obra, el teatro aparece como ilusión de la realidad, retomándose así la alegoría de la caverna utilizada por Platón en *La República*. En efecto, así como para Shakespeare: *All the world's a stage, / And all the men and women merely players: / They have their exits and their entrances; / And one man in his time plays many parts, / His acts being seven ages* (*As you like it*, acto II, escena 7), o para Calderón: *Seremos, yo el Autor, en un instante, / Tú [el mundo] el teatro, y el hombre el recitante* (*El gran teatro del mundo*, vv. 65-66), para Corneille, en *L'illusion comique*, el mundo se representa en la escena de un teatro. Por eso, Primadant está obligado a asistir a la representación del mismo sin moverse: *Quoy qui s'offre à vos yeux, n'en ayez point d'effroy. / De ma grotte sur tout ne sortez qu'après moy; / Sinon, vous estes mort* (*L'illusion comique*, vv. 215-217).

dix-septième siècle, -la province de l'art français la moins accessible aux étrangers, justement parce qu'elle est située au cœur même de la France (*Jean-Christophe*, 677).

En un contexto como el de la Europa de los Estados-nación, donde los discursos nacionales se basan en la exclusión del otro, incluso, o mejor dicho, sobre todo en el ámbito de la memoria cultural, el 'ailleurs' se percibe como una realidad especialmente molesta. En *Jean-Christophe*, Rolland se propone superar este discurso de la memoria, motivo por el cual el modo antagónico se manifiesta con especial intensidad en la novela. Por eso, debemos llevar a cabo un estudio minucioso de la manera en que, a través de las imágenes culturales, se percibe la alteridad en la obra que nos ocupa. Abordaremos dicho estudio un poco más adelante. De momento, nos conformaremos con reproducir un fragmento del texto en el que se pone de manifiesto el empeño, por parte de quienes imponen un canon oficial, de excluir del mismo cualquier obra o artista extranjero:

Aucun pays, au monde, ne conservait aussi enraciné le culte de ses arrière-grands-pères. Le reste de l'univers ne l'intéressait point. Combien n'avaient rien lu et ne voulaient rien lire, en dehors de ce qui avait été écrit en France, sous le Grand Roi! Leurs théâtres ne jouaient ni Goethe, ni Schiller, ni Kleist, ni Grillparzer, ni Hebbel, ni Strindberg, ni Lope, ni Calderón, ni aucun des grands hommes d'aucune des autres nations, à part la Grèce antique, dont ils se disaient les héritiers, - (comme tous les peuples d'Europe) (*Jean-Christophe*, 678).

b) La memoria como 'présentification du passé'

Ya sabemos que los discursos de la memoria son construcciones intelectuales realizadas desde el presente. Nos interesa ahora comprobar la importancia que la consideración del pasado tiene en la construcción de dichos discursos y por qué para una colectividad puede resultar nefasto declarar una especie de 'hora cero' o 'Stunde Null', imponiendo un olvido absoluto del mismo. Veremos por qué esta estrategia es errónea.

En *Jean-Christophe*, se reconoce la importancia que el pasado tiene para cualquier colectividad: "Instinct curieux de ce peuple, qui s'accorde avec son besoin d'absolu: en posant sa pensée sur les traces des siècles, il lui semble qu'il impose sa pensée pour les siècles" (*Jean-Christophe*, 1385). Ya lo sabemos, todo grupo necesita

del pasado para comprenderse en el presente y proyectarse hacia el futuro: “Et ils rêvaient ensemble du passé, et de l’avenir, et du présent qui leur semblait de tous les rêves le plus irréel et le plus enivrant” (*Jean-Christophe*, 855).

Por eso, en el texto, Rolland hace especial hincapié en la dimensión diacrónica de la memoria en el ámbito de la cultura y de la creación artística. Encontramos numerosas referencias al respecto en la novela:

Christophe buvait à longs traits cette force. Il sentait le bienfait de cette puissance de musique, qui ruisselle des âmes allemandes. Médiocre, souvent, grossière même, n’importe? L’essentiel, c’est qu’elle soit, qu’elle coule à pleins bords (*Jean-Christophe*, 747).

Pero cuando hablábamos más arriba de la concepción rollandiana del arte verdadero, decíamos que para el autor francés, el artista, sin obsesionarse con el pasado, debe ser capaz de crear algo nuevo sin perder por ello completamente de vista las referencias y los modelos anteriores. Es precisamente lo que hace Christophe en la novela. En efecto, para producir algo nuevo, Christophe se nutre de la energía que le aportan los grandes maestros del pasado.

Conocer el pasado es fundamental cuando se pretende crear algo nuevo: sin el conocimiento de las obras del pasado, el artista es incapaz de reconocer la novedad. Esta idea se pone claramente de manifiesto en el fragmento siguiente, donde vemos que la creación nunca puede reducirse a la reproducción de modelos antiguos:

Il fit la découverte qu’aucun des moules anciens ne pouvait leur convenir; s’il voulait fixer ses visions avec fidélité, il devait commencer par oublier tout ce qu’il avait jusque-là entendu ou écrit, faire table rase de tout formalisme appris, de la technique traditionnelle, rejeter ces béquilles de l’esprit impotent, ce lit tout à fait pour la paresse de ceux qui, fuyant la fatigue de penser par eux-mêmes, se couchent dans la pensée des autres (*Jean-Christophe*, 1326).

En la Francia en la que vive Christophe, el arte parece estar anclado con tal fuerza en el pasado que apenas queda espacio para lo novedoso:

Il n’était pas en Europe de littérature où régnât plus généralement le passé, «l’éternel hier»: dans les grandes Revues, dans les grands journaux, dans les théâtres subventionnés, dans les Académies. Paris était en littérature ce que Londres était en politique: le frein modérateur de l’esprit européen. L’Académie

française était une Chambre des Lords. Des institutions de l'Ancien Régime persistaient à imposer leur norme d'autrefois à la société nouvelle. Les éléments révolutionnaires étaient rejetés ou assimilés promptement (*Jean-Christophe*, 679).

Sólo el artista verdadero es capaz de encontrar el equilibrio:

Naguère, lorsqu'il se croyait arrivé à la maturité de sa vie et de son art, -(en fait, il n'était qu'au bout d'une de ses vies),- il s'exprimait dans une langue préexistante à sa pensée; son sentiment se soumettait à une logique de développement préétablie, qui d'avance lui dictait une partie de ses phrases et le menait docilement, par les chemins frayés, au terme convenu où le public l'attendait. À présent, plus de route, c'était au sentiment de la frayer; l'esprit n'avait qu'à suivre (*Jean-Christophe*, 1326-1327).

En efecto, la capacidad de nutrirse del pasado creando al mismo tiempo algo completamente novedoso es tan excepcional que incluso Christophe, paradigma del artista verdadero en la novela, necesitará recibir la fuerza del 'Buisson ardent' para conseguirlo:

Bien qu'il fût un pur artiste, il avait mêlé souvent à son art des préoccupations étrangères à l'art: il lui attribuait une mission sociale. Et il ne s'apercevait pas qu'il y avait deux hommes en lui: l'artiste qui créait, sans se soucier d'aucune fin morale, et l'homme d'action, raisonneur, qui voulait que son art fût moral et social. (...) À présent, que toute idée créatrice s'imposait à lui, comme une réalité supérieure avec sa loi organique, il était arraché à la servitude de la raison pratique (*Jean-Christophe*, 1327).

Y es que, concluye el texto, "l'art le plus haut, le seul digne de ce nom, est au-dessus des lois d'un jour" (*Jean-Christophe*, 1327). Esta idea nos obliga a reconocer de nuevo el papel fundamental que desempeña el olvido en los discursos de la memoria. Como vimos en la primera parte, cuando nos referíamos a la superación de conflictos traumáticos, no se trata de adoptar una 'amnesia' completa, como tampoco de recordarlo todo, sino de poner en práctica el 'apapogè' u olvido selectivo como única estrategia acertada. También en el contexto de la creación artística -que constituye, no lo olvidemos, otro discurso de la memoria, el de la memoria cultural en el sentido de Aleida Assmann- el olvido absoluto (estrategia en la que se basaría la imposición de una 'hora cero' o 'Stunde Null') resulta tan equivocado como el recordarlo todo.

En definitiva, para crear algo nuevo, el artista debe conocer el pasado sin por ello reproducir modelos anteriores o expresarse en una lengua ya existente. Al fin y al cabo, tal y como se deduce a partir de la concepción rollandiana del arte verdadero: “Pleurer sur les ruines de l’art? Elles n’en valent pas la peine. L’art est l’ombre de l’homme, jetée sur la nature” (*Jean-Christophe*, 1477).

Vemos pues cómo el principio de dinamicidad que define el pensamiento rollandiano es fundamental para la salud de cualquier sociedad. Es necesario, como ya sabemos, mantener un equilibrio entre el pasado y el futuro. Un buen ejemplo de lo que sucede cuando esto no es así lo encontramos en el fenómeno de la colonización. Albert Memmi lo pone de manifiesto tanto en el *Portrait du colonisé* (précédé du *Portrait du colonisateur*), escrito en 1957, como en el *Portrait du décolonisé* (2004). Por un lado, una sociedad obsesionada por su pasado se convierte pronto en una sociedad enquistada, incapaz de progresar. Esto es así, dice Memmi, porque cuando desde el poder se impone un respeto casi absoluto de la tradición, queda anulado de forma irremediable el elemento que hace progresar cualquier sociedad, a saber, el relevo generacional, cuyo principio básico es el deseo, por parte de los hijos, de superar, sin por ello invalidar, el saber de sus padres. Es lo que sucede en muchas de las antiguas colonias francesas durante los años posteriores a las independencias: Memmi habla, a este respecto, de ‘léthargie culturelle’ (Memmi 2004, 57). La siguiente reflexión, escrita en referencia al papel de la cultura en las antiguas colonias francesas, parece hacerse eco de las palabras del propio Rolland en nuestra novela:

La culture vivante est une permanente remise en question des acquis traditionnels pour les éprouver, les adapter à l’inéluctable transformation de toute société. Il est vrai qu’elle est ainsi dangereuse par nature, iconoclaste et hérétique, parce qu’elle a besoin de se débarrasser de tous les carcans, pour respirer librement. Contre ces tentatives balbutiantes, le potentat avantagera au contraire la partie la plus fossilisée de la tradition. Il fera exhumer, honorer comme s’il s’agissait d’un contemporain, un penseur du Moyen Âge, Averroès par exemple, qui se trouvera plus glorifié qu’il ne l’a été à son époque, feignant d’oublier que le philosophe fut suspect, durant sa vie, pour la partie novatrice de son œuvre. Or les siècles se sont écoulés depuis. Ces penseurs vénérables, quel que fût leur mérite en leur temps, sont devenus inopérants face à nos problèmes actuels (Memmi 2004, 59).

Por otro lado, mirar exclusivamente hacia el futuro negando las propias raíces se traduce en una peligrosa pérdida de la identidad. Por eso, la cultura debe ser viva y dinámica, ya que sólo así será capaz de asegurar el necesario equilibrio entre pasado y futuro. En ese sentido, debe ser capaz de reconocer el mérito de los grandes mitos del pasado sin por ello negarse a la llegada de nuevos héroes.

El ‘potentat’ al que hacía alusión Memmi más arriba, se comporta, en definitiva, de forma similar a los poderes políticos establecidos en las distintas naciones europeas antes del estallido de la Primera Guerra Mundial, obsesionados por alimentar un enfrentamiento entre las naciones, poniendo el arte y la cultura al servicio de sus propios intereses. Durante toda su vida, ya lo hemos dicho antes, Rolland se empeñará en luchar contra esta dependencia de la memoria cultural con respecto a la memoria política. Me remito de nuevo, como ya lo hice más arriba, al capítulo 5, donde profundizaré más en este hecho.

c) Los espacios y la memoria

Il les accompagna dans une tournée de quelques jours qu’ils firent en automobile; et il fut leur hôte dans une maison de campagne que les Langeais avaient en Bourgogne, une viellie maison de famille, que l’on gardait à cause de ses souvenirs (*Jean-Christophe*, 1109).

El vínculo entre los recuerdos de experiencias pasadas y los espacios en los que éstas tuvieron lugar es especialmente estrecho, tal y como subraya Paul Ricœur en *La mémoire, l’histoire, l’oubli*: “Les choses souvenues sont intrinséquement associées à des lieux. Et ce n’est pas par mégarde que nous disons de ce qui est advenu qu’il a eu lieu” (Ricœur 2000, 49). En este sentido, el recuerdo constituye un acto de reconocimiento de un espacio y, en consecuencia, de un tiempo, ya que “la date [fonctionne] comme une place dans le temps” (Ricœur 2000, 50). De un espacio, porque todo recuerdo se enmarca en un lugar concreto; de un tiempo, porque toda experiencia vivida se sitúa en un momento determinado del eje temporal.

En este sentido, debemos distinguir entre el espacio geométrico y objetivo - eucladiano y cartesiano-, y el tiempo cronológico e histórico, por un lado, del espacio y tiempo vividos, por otro. Los primeros pertenecen al contexto del discurso historiográfico, los segundos al de la memoria.

En nuestra novela, el vínculo entre los recuerdos de los hechos vividos y los espacios en los que tuvieron lugar se pone de manifiesto en numerosas ocasiones. A menudo, la percepción de determinados espacios desencadena la evocación de toda una serie de recuerdos:

Olivier passa quelques heures encore dans cette ville, où il ne connaissait personne de vivant, mais qui était peuplée pour lui de tant d'ombres familières: le petit Christophe, ceux qu'il avait aimés, ceux qui l'avaient fait souffrir, - et la chère Antoinette... Que restait-il de tous ces êtres, qui avaient vécu, de cette famille des Krafft, à présent effacée? (*Jean-Christophe*, 1016).

La percepción de determinados espacios puede ayudar igualmente a luchar contra el olvido de una persona amada:

Ce n'était qu'en lui-même que Christophe retrouvait Sabine. Partout elle le suivait; mais il ne se sentait véritablement avec elle que quand il était seul. Nulle part elle n'était plus près de lui que dans ce refuge, sur la colline, loin des regards, au milieu de ce pays, plein de son souvenir (*Jean-Christophe*, 309).

Uno de los espacios privilegiados del recuerdo es el de la casa. Se trata de un espacio de la memoria individual, pero también de la memoria generacional:

C'était [pour les Jeannin] leur dernière nuit dans le nid, où ils avaient toujours dormi, où leur vie s'était passée, et la vie de leurs parents, - ces murs, ce foyer, ce petit carré de terre, auxquels s'étaient liées si indissolublement toutes les joies et les douleurs de la famille qu'il semblait qu'ils fussent aussi de la famille, qu'ils fissent partie de leur vie, et qu'on ne pût les quitter que pour mourir (*Jean-Christophe*, 810).

Sin embargo, dice Christophe, el hecho de que la casa sea un espacio privilegiado de la memoria puede resultar especialmente cruel para aquellos que no pueden permitirse conservar un terreno en el que albergar sus recuerdos:

...dans son lit, [Christophe] pensa qu'il est cruel pour les pauvres gens de s'attacher au passé: car ils n'ont pas le droit d'avoir, comme les riches, un passé; ils n'ont pas de maison, pas un coin sur la terre où ils puissent abriter leurs souvenirs: leurs joies, leurs peines, tous leurs jours sont dispersés au vent (*Jean-Christophe*, 233).

En efecto, el vínculo entre un espacio como la casa familiar y los recuerdos personales y familiares puede ser tan estrecho que la pérdida del mismo se puede traducir en olvido forzoso del pasado. Al mismo tiempo, cuando el olvido resulta necesario, el abandono de dicho espacio se perfila como la única vía posible para conseguirlo. Es lo que sucede con Louisa, incapaz de seguir viviendo en la misma casa después de la muerte de Melchior y Jean-Michel: “c’était assez pour décider Louisa, perdue dans sa maison vide, et irrésistiblement attirée vers ceux qui gardaient le souvenir des êtres qu’elle avait aimés” (*Jean-Christophe*, 228).

En este sentido, resulta especialmente dramático el caso de los judíos, obligados durante siglos a errar por diferentes espacios sin poder asentarse de forma duradera en ningún lugar concreto. Como consecuencia, su relación con el pasado es mucho menos intensa que en el caso de las colectividades nacionales de la Europa de finales del siglo XIX, lo cual resulta positivo si tenemos en cuenta que, tal y como defiende el propio Christophe, la memoria debe mantener, en todos los ámbitos -también en el artístico, como vimos más arriba- un vínculo intenso con el presente:

Les Juifs sont presque les seuls chez nous, avec qui un homme libre peut causer des choses neuves, des choses vivantes. Les autres s’immobilisent dans le passé, les choses mortes. Par malheur, ce passé n’existe pas pour les Juifs, ou du moins il n’est pas le même que pour nous. Avec eux, nous ne pouvons nous entretenir que d’aujourd’hui, avec ceux de notre race que d’hier (*Jean-Christophe*, 946).

En el caso de los judíos, la memoria del pasado es una memoria en movimiento. Por ello, constituyen una riqueza cultural considerable para Europa:

Les Juifs sont dans l’Europe d’aujourd’hui les agents les plus vivaces de tout ce qu’il y a de bien et de mal. Ils transportent au hasard le pollen de la pensée. (...) Si le malheur voulait que les Juifs fussent chassés d’Europe, elle en resterait appauvrie d’intelligence et d’action, jusqu’au risque de la faillite complète. Chez nous particulièrement, dans l’état de la vitalité française, leur expulsion serait pour la nation une saignée plus meurtrière encore que l’expulsion des protestants au XVIIe siècle (*Jean-Christophe*, 947).

Al mismo tiempo, su memoria es inestable y carece de la solidez que sólo aporta el vínculo con un determinado espacio. Por eso, se trata de una colectividad más accesible a las influencias externas que cualquier otra: “[Christophe] se persuada

aussitôt que cette race était beaucoup plus faible qu'on ne disait, et beaucoup plus accessible -beaucoup trop- aux influences du dehors" (*Jean-Christophe*, 417). El carácter 'composite' de la memoria del pueblo judío se pone perfectamente de manifiesto en la descripción que el narrador hace de Mannheim, cuya revista, por cierto, conforma la imagen de Francia en la región natal de Christophe:

Manheim (...) avait de la famille dans tous les pays d'Europe; et, partout, elle avait pris la nationalité et les dignités du pays; cette tribu d'Abraham comptait un baronnet anglais, un sénateur de Belgique, un ministre français, un député au Reichstag, et un comte du pape; et tous, bien qu'unis et respectueux de la souche commune dont ils étaient sortis, étaient sincèrement Anglais, Belges, Français, Allemands, ou papalins: car leur orgueil ne doutait point que le pays qu'ils avaient adopté ne fût le premier de tous (*Jean-Christophe*, 439).

En definitiva, en la Europa de los Estados-nación, los judíos constituyen una especie de mónada al interior de las diferentes colectividades europeas, entre las cuales constituyen el nexo de unión: "Les Juifs ont obéi à leur mission sacrée, qui est de rester, à travers les autres races, le peuple étranger, le peuple qui tisse, d'un bout à l'autre du monde, le réseau de l'unité humaine" (*Jean-Christophe*, 1370).

*

En muchos de los ejemplos anteriores, el espacio aparece vinculado a la memoria individual de los personajes. Pero puesto que el salto de la memoria individual a la memoria colectiva es posible, tal y como hemos visto en la primera parte de la Tesis, también los espacios pueden ser percibidos como referencias concretas para una colectividad. Hablaremos entonces de los 'lugares de la memoria':

[Les] *lieux de mémoire* fonctionnent principalement à la façon des *reminders*, des indices de rappel, offrant tour à tour un appui à la mémoire défaillante, une lutte dans la lutte contre l'oubli, voire une suppléance muette de la mémoire morte. Les lieux « demeurent » comme des inscriptions, des monuments, potentiellement des documents, alors que les souvenirs transmis par la seule voix orale volent comme le font les paroles (Ricoeur 2000, 49).

Sin embargo, cuando Christophe recorre las calles de París, percibe sus plazas, palacios y monumentos como fósiles de un tiempo pasado:

Christophe eut soudain l'impression d'un géant mort dont les membres immenses couvraient la plaine. Le cœur serré d'effroi, il s'arrêta, contemplant les fossiles gigantesques d'une espèce fabuleuse, disparue de la terre, et dont toute la terre avait entendu sonner les pas, -la race, casquée du dôme des Invalides, et ceinturée du Louvre, qui étreignait le ciel avec les mille bras de ses cathédrales, et qui arc-boutait sur le monde les deux pieds trimpohants de l'Arche Napoléonienne, sous le talon de laquelle grouillait aujourd'hui Lilliput (*Jean-Christophe*, 726-727).

Reflexiones similares las encontramos también en *La Nouvelle Journée*, cuando Christophe visita en Roma las ruinas de un pasado inerte:

[Christophe] s'était juré de ne pas faire un pas pour aller voir ces monuments morts qu'il affectait de dédaigner; il disait en bougonnant qu'il attendrait qu'ils vinssent le trouver. Ils vinrent: il les rencontra, au hasard de ses promenades, dans la Ville au sol onduleux. (...). Au fond de l'horizon, la chaîne de la Sabine, aux lignes olympiennes, déroulait ses collines; et sur l'autre rebord de la coupe du ciel, les vieux murs de la ville, la façade de Saint-Jean, surmontée de statues qui dansaient, profilaient leurs noires silhouettes... Silence... Soleil de feu... Le vent passait sur la plaine... Sur une statue sans tête, au bras emmaillotté, battue par les flots d'herbe, un lézard, dont le cœur paisible palpitait, s'absorbait, immobile, dans son repas de lumière. Et Christophe, la tête bourdonnante de soleil (et quelquefois aussi de vin de *Castelli*), près du marbre brisé, assis sur le sol noir, souriant, somnolent et baigné par l'oubli, buvait la force calme et violente de Rome (*Jean-Christophe*, 1350-1351).

Vemos que en el fragmento anterior predominan los términos pertenecientes a la isotopía del silencio, la muerte y la ausencia de movimiento. Precisamente la desvinculación del pasado con el presente que encontramos en muchos 'lugares de la memoria' como este es lo que hace que Christophe se sienta tan a disgusto. Es la misma sensación que había experimentado años atrás en el cementerio donde reposaban los restos de Jean-Michel:

Louisa emmène quelquefois Christophe dans ses visites au cimetière. Christophe a un dégoût affreux pour cette terre grasse, revêtue d'une sinistre parure

de fleurs et d'arbres, et pour l'odeur lourde qui flotte au soleil, mêlée à l'haleine des cyprès sonores (*Jean-Christophe*, 138).

Para Christophe lo importante son los recuerdos vivos de su abuelo y no el lugar en el que reposa su cuerpo sin vida.

Roma constituye también, a los ojos de Christophe, un espacio de muerte: “Rome respire la mort: elle a trop de tombeaux. Il est plus sain d’y passer que d’y vivre. On y sort trop facilement du siècle” (*Jean-Christophe*, 1364). Sin embargo, en la joven república italiana de principios del siglo XX, el pasado no es siempre algo inerte: “O terre, terre ardente, terre passionnée et muette! Sous ta paix fiévreuse, j’entends sonner encore les trompettes des légions. Quelles fureurs de vie grondent dans ta poitrine! Quel désir du réveil!” (*Jean-Christophe*, 1351). Sólo cuando lo descubre, Christophe comienza a sentir admiración por esa parte de Italia capaz de rescatar del olvido su pasado para vincularlo con el presente:

Christophe trouva des âmes où brûlaient les tisons du feu séculaire. Sous la poussière des morts, ils s’étaient conservés. On eût pensé que ce feu se fût éteint, avec les yeux de Mazzini. Il revivait. Le même. Bien peu voulaient le voir. Il troublait la quiétude de ceux qui dormaient. C’était une lumière claire et brutale. Ceux qui la portaient, -de jeunes hommes (le plus âgé n’avait pas trente-cinq ans), de libres intellectuels, qui différaient entre eux, de tempérament, d’éducation, d’opinion et de foi- étaient unis dans le même culte pour cette flamme de la nouvelle vie. Les étiquettes de partis, les systèmes de pensée ne comptaient point pour eux: la grande affaire était de « penser avec courage ». Être francs, et oser! Ils secouaient rudement le sommeil de leur race. Après la résurrection politique de l’Italie, réveillée de la mort à l’appel des héros, après sa toute récente résurrection économique, ils avaient entrepris d’arracher du tombeau la pensée italienne (*Jean-Christophe*, 1351).

En efecto, mediante el fenómeno de resignificación, los ‘lugares de la memoria’, anclados por lo general en el pasado, se convierten en ‘présentification du passé’, dejando así de ser fósiles del recuerdo. Es algo que, a los ojos de Christophe, sucede con especial intensidad en Francia:

Mon amie, quel peuple étrange que ces Français! Il y a vingt ans, je les croyais finis... Ils recommencent. (...) Une race de castors. Dans l’instant qu’on les croit

acharnés sur des ruines, avec ces ruines mêmes ils posent les fondations d'une ville nouvelle (*Jean-Christophe*, 1369).

d) Los objetos y la memoria

De pauvres souvenirs devaient leur être expédiés plus tard, par la petite vitesse: quelques livres, des portraits, l'antique pendule, dont le battement leur semblait le battement même de leur vie (*Jean-Christophe*, 811-812).

Aux vieux objets familiers on substitua des meubles, des tentures, qui étaient des étrangers. Il n'y eut plus nulle part de place pour le souvenir (*Jean-Christophe*, 1076).

De forma similar a los espacios funcionan los objetos. También estos últimos pueden albergar muchos recuerdos del pasado. Con mucha frecuencia, constituyen además el recuerdo vivo de personas desaparecidas: "Avec l'argent emprunté, en partie gagné par des répétitions, [Olivier] loua une mansarde, où il entassa tout ce qu'il put faire tenir des meubles de sa sœur: son lit, sa table, son fauteuil. Il s'y fit un sanctuaire de son souvenir" (*Jean-Christophe*, 868). Determinados objetos se convierten así en artefactos sagrados cuya pérdida equivaldría simbólicamente a la profanación del recuerdo de un ser querido. Este fenómeno se pone muy bien de manifiesto en el fragmento siguiente:

Bientôt, cela ne suffit plus. Il vendit les objets hérités de son père. Christophe voyait partir avec douleur les livres, le lit, les meubles, les portraits des musiciens. Il ne pouvait rien dire. Mais un jour que Melchior, s'étant rudement heurté au vieux piano de grand-père, jura de colère, en se frottant le genou, et dit qu'on n'avait plus la place de remuer chez soi, et qu'il allait débarrasser la maison de toutes ces vieilleries, Christophe poussa les hauts cris. (...) -Voleur!... Voleur qui nous volés, maman, moi!... Voleur qui vends grand-père! (*Jean-Christophe*, 141-142).

Algo similar ocurrirá más tarde con la muerte de Sabine. Christophe necesita un objeto para recordarla: "L'idée que c'était son frère, qu'il avait des droits sur son avenir, blessait Christophe. (...) Il voulait supplier qu'on lui donnât au moins un objet, un seul objet, qu'on ne la lui prît pas toute entière" (*Jean-Christophe*, 306-307).

Pero, ¿cómo se explica la desesperación de Christophe en los dos casos anteriores? En el tratado *De memoria et reminiscentia*, Aristóteles distingue entre la ‘mnēmē’ y la ‘anamnēsis’, o lo que es lo mismo, “l’évocation simple et (...) l’effort de rappel” (Ricoeur 2000, 23). Así, mientras que el primer término hace referencia a la simple presencia del recuerdo, el segundo implica la puesta en funcionamiento de lo que Ricoeur denomina ‘acte de rappel’. Pues bien, determinados objetos permiten que ciertos recuerdos surjan bajo la forma de una simple evocación sin necesidad de poner en marcha los mecanismos de funcionamiento de la memoria voluntaria. Christophe sabe que si no consigue algún objeto de Sabine, corre el riesgo de olvidarla, ya que en ese caso, sólo un costoso ‘effort de rappel’ le permitiría conseguir ‘la présence de l’absent’ que cualquier huella material, por sí sola, traería a la luz. A este respecto, resultan especialmente ilustrativas las palabras de Semprún refiriéndose a la canción *La Paloma*, objeto del recuerdo: “elle me rappelle quelque chose dont je ne me souviens pas” (Semprún 1994, 48).

También las fotografías, en cuyo caso el referente al que remiten puede ser explícito, se convierten a menudo en objetos sagrados del recuerdo:

Antoinette prit son frère par la main, et le conduisit devant les photographies de leur père et de leur mère, près de son lit, dans un coin de sa chambre, qui était comme son sanctuaire; elle s’agenouilla avec lui devant elles; et ils pleurèrent tout bas (*Jean-Christophe*, 851).

*

Especialmente interesante para nuestro análisis resulta la Biblia que Christophe lleva consigo a París. No se trata de un objeto cualquiera, ya que sus páginas albergan toda una serie de relatos sobre los que se sustentan las creencias de numerosas colectividades. Es además un elemento simbólico que forma parte de la memoria cultural de Occidente y en el que se basan numerosas obras de arte. Sin embargo, para Christophe, esta Biblia, de la que apenas ha leído unas páginas, constituye un objeto de la memoria de los Krafft:

Il mit la main sur une vieille Bible que sa mère avait cachée au milieu de son linge. Christophe n’avait jamais beaucoup lu ce livre; mais ce lui fut un bien

inexprimable de le trouver, en cet instant. Cette Bible avait appartenu au grand-père, et au père du grand-père. Les chefs de la famille y avaient inscrit, sur une feuille blanche à la fin, leurs noms et les dates importantes de leur vie: naissances, mariages, morts. Le grand-père avait marqué au crayon, de sa grosse écriture, les dates des jours où il avait lu et relu chaque chapitre: le livre était rempli de bouts de papier jauni, où le vieux avait noté ses naïves réflexions. (...) Un siècle des deuils et des joies de la famille se dégageait de ce livre (*Jean-Christophe*, 614-615).

Para Christophe, la Biblia deja de ser un elemento de la memoria colectiva para convertirse en un objeto de la memoria individual y familiar. Lo que importa no es pues su contenido, sino el hecho de haber pasado por las manos de tantas generaciones: “Christophe était ranimé par l’âpre souffle qui montait du vieux livre” (*Jean-Christophe*, 616). Sin embargo, la presencia abundante de intertextos bíblicos en la novela confiere un valor simbólico aún mayor a este objeto de la memoria⁸⁶: “La Bible, que sa mère lui avait donnée comme compagne d’exil, avait été pour lui une source de rêves” (*Jean-Christophe*, 733).

*

Por extensión, los objetos pueden ser considerados como ‘lugares de la memoria’. También ellos pueden funcionar como “des *reminders*, des indices de rappel” (Ricoeur 2000, 49) de la misma manera que lo hacían los espacios. En efecto, al igual que un palacio, una plaza o una catedral se comportan como testigos del pasado, también los monumentos y toda clase de objetos constituyen ‘des lieux de mémoire’ con los que se puede identificar una colectividad. Y como sucedía con los espacios, los objetos pueden sufrir también sucesivos procesos de resignificación.

A este respecto resulta especialmente interesante el caso de museos como el Louvre: se trata de un espacio de la memoria, puesto que en él han tenido lugar muchos de los acontecimientos más significativos de la Historia de Francia. Al mismo tiempo, el propio palacio alberga numerosos objetos de la memoria cultural de diferentes pueblos de Occidente, entre ellos, claro está, Francia. No es de extrañar que, durante su visita al

⁸⁶ Recordemos, por ejemplo, que el final del texto encontramos una reescritura del mito de San Cristóbal.

museo, Christophe se sienta “dans une atmosphère de contes de fées” o que “le rêve de l’humanité l’envelopp[e]” (*Jean-Christophe*, 759).

e) Realidad y ficción en el discurso de la memoria

Le rêve de la mort à l’intérieur du rêve de la vie. Ou plutôt: le rêve de la mort, seule réalité d’une vie qui n’est elle-même qu’un rêve (Semprún 1994, 313).

Si es verdad que ‘la vida es sueño’, no resulta disparatado pensar que la ficción pueda influir de forma notable en nuestra percepción de la realidad y, por tanto, que constituya un factor indispensable en la creación de discursos de la memoria. En *Jean-Christophe*, esta idea constituye un hilo conductor fundamental de la propia diégesis. Por eso, a menudo, muchos personajes perciben la realidad influidos por la percepción en el pasado de determinadas obras de arte. Es lo que le sucede, por ejemplo, cuando Christophe, después de mucho tiempo, vuelve a encontrarse con Grazia. Incapaz de reconocerla, percibe el rostro de la joven mujer proyectando en él los rasgos con los que aparece representado San Juan en *La Disputa del Santo Sacramento* de Rafael. La ficción contenida en un lienzo determina así, en parte, su percepción de la realidad:

Maintenant, il la voyait de profil, assise dans un cercle de dames élégantes; un coude sur le bras du fauteuil, le corps un peu penché, la tête appuyée sur sa main, elle écoutait les causeries, avec un sourire intelligent et distrait; elle avait les traits du jeune saint Jean (...) dans *la Dispute* de Raphaël (*Jean-Christophe*, 1155-1156)⁸⁷.

De esta forma, Rolland se hace eco de un fenómeno que él mismo experimenta de forma regular en la vida cotidiana. Esta especie de ‘téléscopage’, según el cual la percepción de un objeto real o de una persona despierta inmediatamente el recuerdo de algún elemento ficcional vehiculado por una obra de arte concreta, constituye la respuesta a una pregunta esencial que Rolland se hará a lo largo de toda su vida: ¿cómo conciliar el mundo de los sueños, que reside en ‘l’Être profond’ y se manifiesta fundamentalmente mediante el arte, con la vida real? De hecho, ya desde muy joven,

⁸⁷ También en *À la Recherche du Temps perdu*, obra que constituye un ejemplo paradigmático en lo que a intersecciones entre memoria y literatura se refiere, Marcel proyectará en Odette la imagen de la diosa Venus representada en *La naissance de Vénus* de Botticelli.

Rolland se preocupó por encontrar una respuesta a esta pregunta, tal y como se pone de manifiesto en el texto *Credo quia verum*, escrito en 1888 durante sus años de aprendizaje.

El mundo de los sueños se manifiesta pues en la vida real a través del arte y por eso, nuestra percepción de la realidad viene a menudo ‘coloreada’ por los recuerdos de las obras que residen en nuestra memoria.

También para el viejo Schulz, la visión de la realidad viene marcada por la ficción, en este caso literaria. Además, a través de los libros, dice, llega hasta nosotros la voz de nuestros antepasados, motivo por el cual les confiere un carácter sagrado:

Ses livres étaient pour lui le meilleur des refuges: ils n'étaient point oublieux, ni trompeurs. Les âmes qu'il chérissait en eux, étaient maintenant sorties du flot du temps: elles étaient immuables, fixées pour l'éternité dans l'amour qu'elles inspiraient et qu'elles semblaient ressentir, qu'elles rayonnaient à leur tour sur ceux qui les aimaient. (...) Certains de ces chants résonnaient très loin, ils venaient du fond des siècles: ils n'étaient pas les moins doux et les moins mystérieux. Il en était d'autres qui lui étaient familiers et intimes: c'étaient des chers compagnons; chacune de leurs phrases lui rappelait des joies et des douleurs de sa vie passée, consciente ou inconsciente - (car sous chacun des jours que la lumière du soleil éclaire, d'autres jours se déroulent, qu'éclaire une lumière inconnue) (*Jean-Christophe*, 528).

En este sentido, la literatura no sólo es memoria del pasado -en tanto que constituye una parcela importante del capital simbólico de una colectividad-, sino que además permite a los individuos construir sus propios recuerdos. Por eso, el arte (y en especial la literatura, por la manera como se sirve de la ficción) desempeña un papel fundamental en la elaboración de los distintos discursos de la memoria, ya sean individuales o colectivos.

El problema surge cuando la ficción impide tener conciencia de la realidad. En efecto, puede ocurrir que la ficción contenida en una obra influya hasta tal punto en nuestra percepción del mundo que no seamos capaces de distinguir entre lo real y lo ficcional. La literatura nos ofrece numerosos ejemplos de este fenómeno, que gracias a personajes como el Quijote o Madame Bovary, se ha convertido en un ‘topos’ literario. También en *Jean-Christophe*, encontramos una nueva realización de este personaje arquetípico en la figura de Mme Arnaud:

Les gens d'aujourd'hui, qui lisent vite et mal, ne savent plus la force merveilleuse qui rayonne des livres que l'on boit lentement. Mme Arnaud n'avait aucun doute que la vie de ces êtres de romans ne fût aussi réelle que la sienne (*Jean-Christophe*, 1136).

Mme Arnaud percibe el mundo que la rodea proyectando en él los personajes de sus novelas: “À ces moments, quand elle regardait par la fenêtre, elle reconnaissait parmi les passants une telle silhouette chérie ou redoutée du monde imaginaire” (*Jean-Christophe*, 1137). Realidad y ficción conforman por igual su memoria individual:

Qu'avait-elle besoin de lire ou de voir les autres? Elle n'avait qu'à regarder en elle. Cette existence pâle, éteinte -vue du dehors-, comme elle s'illuminait, du dedans! Quelle vie pleine! Que de souvenirs, de trésors, dont nul ne soupçonnait l'existence!... Avaient-ils jamais eu quelque réalité? - Sans doute, ils étaient réels, puisqu'ils l'étaient pour elle... (*Jean-Christophe*, 1137).

En un momento dado, también monsieur Arnaud será víctima de la misma confusión: “Pendant un temps, ils perdirent l'un et l'autre toute raison d'exister: car ils n'avaient plus où attacher leur toile d'araignée. Si faible que soit le support de réalité, il en faut un au rêve” (*Jean-Christophe*, 1140). Ahí está la clave: en efecto, sin ese ‘support de réalité’, pronto nos convertiríamos en una Emma Bovary o en un nuevo Quijote...

f) Memoria y rememoración: la omnipresencia del recuerdo

Il revoyait tout son passé, depuis les rêves de la lointaine enfance: amours, espoirs, déceptions, deuils, et cette force exultante, cette ivresse de souffrir, de jouir, et de créer, cette allégresse d'étreindre sa vie lumineuse et ses ombres sublimes, qui était l'âme de son âme, le Dieu caché (*Jean-Christophe*, 1010).

Durante sus primeros meses de estancia en París, Christophe, asediado por la ‘Foire sur la place’, se refugia en el pasado para soportar el aislamiento en el que se ve obligado a vivir. No es la primera vez que esto sucede, pero a partir de este momento, el recuerdo adquirirá una importancia cada vez mayor en la vida del protagonista:

L'ancienne parole de Gottfried devant la tombe de Melchior lui revenait à l'esprit: il était un tombeau vivant, plein de morts qui s'agitaient, - toute sa race

inconnue. Il écoutait cette multitude de vies, il se plaisait à faire bruire l'orgue de cette forêt séculaire, pleine de monstres, comme la forêt de Dante. (...) Il n'était pas seul. Il n'y avait pas de risques qu'il le fût jamais. Il était toute une armée, des siècles de Krafft joyeux et sains. Contre Paris hostile, contre un peuple, tout un peuple: la lutte était égale (*Jean-Christophe*, 749-750).

Esto es así porque, tal y como dice el narrador,

La plupart des hommes meurent à vingt ou trente ans: passé ce terme, ils ne sont plus que leur propre reflet; le reste de leur vie s'écoule à se singer eux-mêmes, à répéter d'une façon de jour en jour plus mécanique et plus grimaçante ce qu'ils ont dit, fait, pensé, aimé, au temps où ils *étaient* (*Jean-Christophe*, 239).

Este fenómeno se pone de manifiesto con muchos personajes de la novela. A modo de ejemplo, consideramos el caso de Antoinette: "et là, comme un petit chat, pelotonnée sur elle-même, le dos tourné au piano, et les yeux attachés aux yeux d'or du foyer, où se consumait en silence une briquette de charbon, elle s'engourdissait dans les images du passé" (*Jean-Christophe*, 829), o el de Louisa, poco antes de morir: "Elle passait ses journées, assoupie au milieu du passé" (*Jean-Christophe*, 1012).

Según lo anterior, cabría distinguir dos etapas fundamentales en la vida del ser humano: una primera, en la que se produce la formación de la memoria individual mediante la absorción de toda una serie experiencias personales, por un lado, y de esquemas, conceptos y códigos compartidos social y culturalmente, por otro. Con la madurez, sin embargo, la absorción de datos deja paso, paulatinamente, a la rememoración del pasado. Lo que diferencia las dos etapas es la intensidad con la que se produce cada uno de esos fenómenos. Dicho de otro modo, mientras que durante la primera etapa vivimos fundamentalmente en el presente, con el paso de los años echamos cada vez más la vista hacia el pasado.

En la novela, se pone muy bien de manifiesto cómo el paso del tiempo da lugar, en *Christophe*, a una mayor obsesión por el pasado. Asistimos en primer lugar a la formación de su memoria:

Les mois passent... Des îles de mémoire commencent à surgir du fleuve de la vie. D'abord, d'étroits îlots perdus, des rochers qui affleurent à la surface des eaux. Autour d'eux, dans le demi-jour qui point, la grande nappe tranquille continue de s'étendre. Puis, de nouveaux îlots, que dore le soleil. De l'abîme de l'âme émergent

quelques formes, d'une étrange netteté. (...) et les souvenirs se rejoignent par-dessus la tête des semaines et des mois (*Jean-Christophe*, 29).

Durante sus primeros años de vida se graban en su memoria toda una serie de recuerdos que le acompañarán hasta la muerte: "Le Fleuve... Les Cloches... Si loin qu'il se souvienne -dans les lointains du temps, à quelque heure de sa vie que ce soit- toujours leurs voix profondes et familières chantent" (*Jean-Christophe*, 29). En efecto, dice el narrador,

Ô délicieux souvenirs, bienfaisantes images, qui bourdonneront comme un vol harmonieux, pendant toute la vie!... Les voyages qu'on fait plus tard, les grandes villes, les mers mouvantes, les paysages de rêves, les figures aimées, ne se gravent pas dans l'âme avec la justesse infaillible de ces promenades d'enfance, ou du simple coin de jardin tous les jours entrevu par la fenêtre, à travers la buée de vapeur que fait sur la vitre la petite bouche collée de l'enfant désœuvré (*Jean-Christophe*, 41).

Es exactamente lo que experimenta Christophe cuando, al sentir la necesidad de recuperar el recuerdo, decide regresar a su país natal. Pese a que en él encuentra pocas cosas del pasado, el río y el sonido de las campanas, tan profundamente grabados en su memoria, le permiten rememorar los primeros años de vida:

Par un secret pressentiment, il fut pris d'un désir de revoir encore le pays. (...) Le voyage fut court. Christophe ne retrouva plus rien de ce qu'il venait chercher. Les transformations qui s'annonçaient à son dernier passage étaient maintenant accomplies; la petite ville était devenue une grande ville industrielle. Les vieilles maisons avaient disparu. Disparu, le cimetière. (...) Tout était mort du passé, la mort même! (...) le soir, dans sa chambre d'hôtel qui donnait sur le Rhin, le chant connu des cloches qui sonnaient pour la fête du lendemain ressuscita les images du passé. Du fleuve montait vers lui l'odeur du danger lointain, qu'il avait peine à comprendre. Il passa toute la nuit à se le remémorer (*Jean-Christophe*, 1468-1469).

Sin embargo, todo proceso de rememoración aparece acompañado de altas dosis de subjetividad: subjetividad en el recuerdo -recordamos las cosas como queremos recordarlas- y subjetividad en el olvido -olvidamos aquello que no nos conviene recordar-:

La pauvre Louisa vivait maintenant la meilleure partie de ses jours dans le passé, - ce triste passé, qui avait été pour elle bien avare de joie; mais elle était si habituée à souffrir qu'elle conservait la gratitude des moindres bienfaits rendus, et que les pâles lueurs qui brillaient de loin en loin dans sa vie suffisaient à l'illuminer. Tout le mal que lui avait fait Melchior était oublié, elle ne se souvenait que du bien (*Jean-Christophe*, 229).

En definitiva, a medida que pasan los años, el ser humano se refugia en el pasado, pero no en un pasado objetivo, sino en un pasado mitificado, reconstruido. Hasta tal punto mitificado y reconstruido que el narrador llega a afirmar, en un momento determinado del texto, que no es posible la vuelta al pasado:

En vain tâchait-il de se faire illusion et de revenir au calme chaste et fort du passé. On ne revient pas au passé. Il faut continuer sa route; et il ne sert à rien de se retourner, sinon pour voir les lieux où l'on passa, les lointaines fumées du toit sous lequel on dormit, s'effaçant à l'horizon, dans la brume du souvenir (*Jean-Christophe*, 353).

El fenómeno de mitificación del pasado que, como vemos, determina la formación de la memoria en su dimensión individual, lo encontramos también en la memoria social, cultural y, como ya sabemos muy bien, en la memoria política.

Pero tal y como señala Proust en *À la Recherche du Temps perdu*, existe otra forma de acceder al pasado distinta a la rememoración. Es lo que el escritor francés llama la 'mémoire involontaire', casi siempre fruto del azar y capaz de desvelar los verdaderos recuerdos. En la novela, las manifestaciones de la memoria involuntaria son muy numerosas:

...et en même temps, dans sa précipitation fébrile qui lui inondait le corps d'une sueur glacée, un souvenir d'enfance lui revenait à l'esprit: il se revoyait, à dix ans, enfermé par punition dans le cabinet noir; il avait enlevé la serrure et fui de la maison (*Jean-Christophe*, 1301).

También aquí: "Jusqu'au jour où l'image aimée se réveilla. Fut-ce au choc d'un regard rencontré sur la route, ou d'une inflexion de la voix, grave ou chantante? Il n'eut pas conscience" (*Jean-Christophe*, 1345-1346). Especialmente interesante es el momento en el que Christophe, después de muchos años, se encuentra de manera inesperada con Grazia:

Obsédé par ces pensées, il évitait le monde; et il s'était retiré dans un petit salon à l'écart. Adossé au mur, dans un retraits à demi dans l'ombre, derrière un rideau de plantes vertes et de fleurs, il écoutait la belle voix de Philomèle, élégiaque et chaude, qui chantait *Le Tilleul* de Schubert; et la pure musique faisait monter la mélancolie des souvenirs. En face de lui, au mur, une grande glace reflétait les lumières et la vie du salon voisin. Il ne la voyait pas: il regardait en lui; et il avait devant les yeux un brouillard de larmes... Soudain, comme le vieil arbre de Schubert qui frissonne, il se mit à trembler sans raison. Il resta quelques secondes ainsi, très pâle, sans bouger. Puis le voile de ses yeux se dissipant, il vit devant lui, dans la glace, « l'amie » qui le regardait... (...) Et ce sourire subitement évoqua en Christophe un souvenir disparu de sa petite enfance (*Jean-Christophe*, 1154).

“La pure musique faisait monter la mélancolie des souvenirs”... ¿Acaso no produce *Le Tilleul* de Schubert la misma sensación en Christophe que “la famosa frase de Vinteuil” en Swann? Igualmente, la memoria involuntaria se manifiesta en el momento inesperado, “soudain, comme le vieil arbre de Schubert qui frissonne”, o si se prefiere, como decía Marcel, “et tout à coup le souvenir m’est apparu”. La memoria involuntaria además escapa a nuestra voluntad y a menudo resulta difícil determinar a qué momento del pasado nos permite acceder:

Pourquoi pensait-il à elle en ce moment? Il n’y avait aucun rapport entre cette petite morte oubliée, humble fillette du peuple en une lointaine ville allemande, et l’aristocratique jeune dame qui le regardait maintenant. Mais il n’est qu’une seule âme pour tous; et bien que les millions d’êtres semblent différents entre eux comme les mondes qui roulent dans le ciel, c’est le même éclair d’amour qui resplendit, à la fois, dans les cœurs séparés par les siècles (*Jean-Christophe*, 1155).

Al fin y al cabo, escribiré Proust unos años más tarde,

Il en est ainsi de notre passé. C'est peine perdue que nous cherchions à l'évoquer, tous les efforts de l'intelligence sont inutiles. Il est caché hors de son domaine et de sa portée, en quelque objet matériel (en la sensation que nous donnerait cet objet matériel), que nous ne soupçonnons pas. Cet objet, il dépend du hasard que nous le rencontrions avant de mourir, ou que nous ne le rencontrions pas (Proust 1988, 44).

Como vemos, tanto Rolland como Proust, al hablar de la memoria involuntaria, no están haciendo otra cosa más que adaptar a la ficción literaria los trabajos de Henri

Bergson, que hemos presentado más arriba como uno de los padres de la memoria. En cualquier caso, lo que nos interesa aquí es señalar que el recuerdo al que nos permite acceder la ‘*mémoire involontaire*’ es esencialmente verdadero y, por tanto, al contrario de lo que sucede con la rememoración, no da lugar a reconstrucciones subjetivas y mitificadoras del pasado. Concluyo este apartado señalando que, en el nivel colectivo, la memoria involuntaria se manifiesta mediante la recuperación accidental de algún elemento almacenado en el archivo (‘*Speichergedächtnis*’), tal y como vimos cuando hablamos de la formación de los cánones artísticos.

*

De fatigue, il ferma les yeux. Nuit noire en lui... Des siècles passèrent (*Jean-Christophe*, p. 1244).

En resumen, ya sea mediante un proceso de rememoración o bien como fruto de la memoria involuntaria, podríamos hablar de una omnipresencia del recuerdo en la vida de todo individuo que se acentúa con el paso del tiempo. En efecto, a medida que fluye el río de la vida, se hace necesario llevar a cabo una ‘*recherche du temps perdu*’...:

Le cœur de Christophe se détendait. Depuis deux jours, il vivait tout entier dans le souvenir, dans l’âme de la chère maman. (...) Et Christophe pensait aussi à toutes les humbles âmes qu’il avait connues. (...) - Maintenant, je te porte en moi, ô mère, qui m’as porté. Vous tous, Gottfried, Schulz, Sabine, Antoinette, vous êtes tous en moi. Vous êtes ma richesse. Nous ferons route ensemble (*Jean-Christophe*, 1017-1018).

g) Lengua, memoria e identidad

En la primera parte del trabajo, hemos hecho referencia a la triada memoria, narración e identidad, que trataremos con más profundidad en la última parte de la Tesis. Sin embargo, debemos hacer de nuevo una breve incursión en la misma, ya que, como se pone de manifiesto en nuestra novela, la lengua constituye un elemento esencial de la identidad de un pueblo. Esto explica la nostalgia que siente Antoinette cuando, durante su estancia en Alemania, siente la necesidad de escuchar hablar francés:

Elle avait le mal du pays, - de ce pays qui avait été bien dur pour elle, mais où étaient ensevelies toutes les reliques de son passé, - elle avait la nostalgie de cette langue que parlait son frère, et dans laquelle s'exprimait son amour pour lui. (...) [Elle] fut prise du besoin irrésistible d'entendre parler sa langue, de se réfugier en France (*Jean-Christophe*, 846).

En efecto, la lengua es el principal medio del que dispone una colectividad para elaborar las narraciones en las que se materializan sus discursos de la memoria. De hecho, dice Amin Maalouf, constituye un elemento fundamental en la identidad de todo individuo y/o colectividad:

De toutes les appartenances que nous nous reconnaissons, [la langue] est presque toujours l'une des plus déterminantes. Au moins autant que la religion, dont elle a été, tout au long de l'Histoire, la principale rivale, d'une certaine manière, mais quelquefois aussi l'alliée (Maalouf 1998, 152).

Sin embargo, debemos tener cuidado al afirmar que la identidad de un grupo está vinculada a la práctica de una sola lengua, ya que entonces nos estaríamos situando en la línea de los discursos nacionales de la Europa de los Estados-nación de finales del siglo XIX, así como en la de los discursos nacionalistas de principios del siglo XXI⁸⁸. La tentación en estos últimos es afirmar que quien habla varias lenguas, posee una identidad compartimentada y debe optar por lo que en contextos como estos se denomina 'appartenance majeure'. Maalouf, por ejemplo, que dice estar "à la lisière de deux pays, de deux ou trois langues, de plusieurs traditions culturelles" (Maalouf 1998, 7), rechaza esta imagen:

⁸⁸ De hecho, dice Maalouf, a diferencia de la religión, es posible hablar varias lenguas sin que esto perturbe la identidad de ningún individuo: "la religion a vocation à être exclusive, la langue pas. On peut pratiquer à la fois l'hébreu, l'arabe, l'italien et le suédois, mais on ne peut être à la fois juif, musulman, catholique et luthérien". En este sentido, prosigue, "la langue a cette merveilleuse particularité d'être à la fois facteur d'identité et instrument de communication. Pour cela, (...) séparer le linguistique de l'identitaire ne me paraît ni envisageable, ni bénéfique. La langue a vocation à demeurer le pivot de l'identité culturelle, et la diversité linguistique le pivot de toute diversité" (Maalouf 1998, 153-154).

L'identité ne se compartimente pas, elle ne se répartit ni par moitiés, ni par tiers, ni par plages cloisonnées. Je n'ai pas plusieurs identités, j'en ai une seule, faite de tous les éléments qui l'ont façonnée, selon un « dosage » particulier qui n'est jamais le même d'une personne à l'autre (Maalouf 1998, 8).

En esta Tesis defenderemos, como lo hacen Maalouf o Memmi⁸⁹, que la identidad es siempre una realidad compuesta y que cualquier individuo debe poder asumir cada una de sus pertenencias múltiples sin tener que decantarse por ninguna de ellas. Prestaremos además una atención especial a los seres fronterizos o “êtres frontaliers (...), traversés par des lignes de fracture ethniques, religieuses ou autres”, los cuales, dice Maalouf, tienen la vocación de ser “les traits d'union, des passerelles, des médiateurs entre les diverses communautés, les diverses cultures” (Maalouf 1998, 11).

Y puesto que rechazamos el concepto de ‘appartenance majeure’, defenderemos, en definitiva, que las lenguas en las que se expresa un individuo -y no necesaria o principalmente la lengua materna- constituyen, en plural, un elemento esencial de su identidad. Que Antoinette sienta nostalgia por su lengua nativa y no se identifique con el alemán no contradice esta última afirmación, ya que en su caso, Alemania es siempre un ‘ailleurs’, un espacio de alteridad.

3.2. Las dimensiones de la memoria cultural

En la primera parte del trabajo, vimos que para Astrid Erll el concepto de ‘memoria cultural’ engloba todos los fenómenos relacionados con los discursos de la

⁸⁹ En el texto “Une identité composite”, que se encuentra dentro del libro *Portrait du décolonisé*, Memmi introduce el concepto de ‘identité composite’. Refiriéndose al inmigrante que huye de las viejas colonias para buscar una vida mejor en la antigua metrópoli, dice: “Il était peut-être plus aisé de vivre replié dans son village que d'affronter le monde; d'enfermer les femmes que d'affronter leur sexualité et l'attirance entre les sexes. Mais ce sont tout de même des gains probablement irréversibles;” -se refiere a los adelantos tecnológicos de los últimos tiempos- “le décolonisé ne peut les refuser, comme l'exigent les intégristes, simplement parce que l'histoire a voulu qu'ils soient proposés par les Occidentaux. D'ailleurs comment s'y prendrait-il? À défaut d'une islamisation de l'Occident -ce que proclament carrément les imans fous de Londres-, le décolonisé, surtout s'il est un immigré, ne peut que vivre ces conflits nés de son immersion dans une autre culture. Il aura de plus en plus, comme tous les habitants de la planète, une personnalité composite” (Memmi 2004, 126).

memoria. Para la memoria cultural, Erll distingue además tres dimensiones entre las cuales se produce una interacción constante: una mental, determinada por los esquemas, conceptos y códigos adoptados por el individuo y compartidos por la colectividad; otra material, formada por el capital simbólico compartido así como por los ‘media’ y las tecnologías que actúan como soporte de dicho capital simbólico; y por último, una dimensión social, que se corresponde con la dimensión social de la memoria tal y como la define Aleida Assmann y que supone el resultado de la interacción directa del individuo con el entorno en el que vive. Recupero el esquema que ya utilicé más arriba para ilustrar lo que acabo de decir:

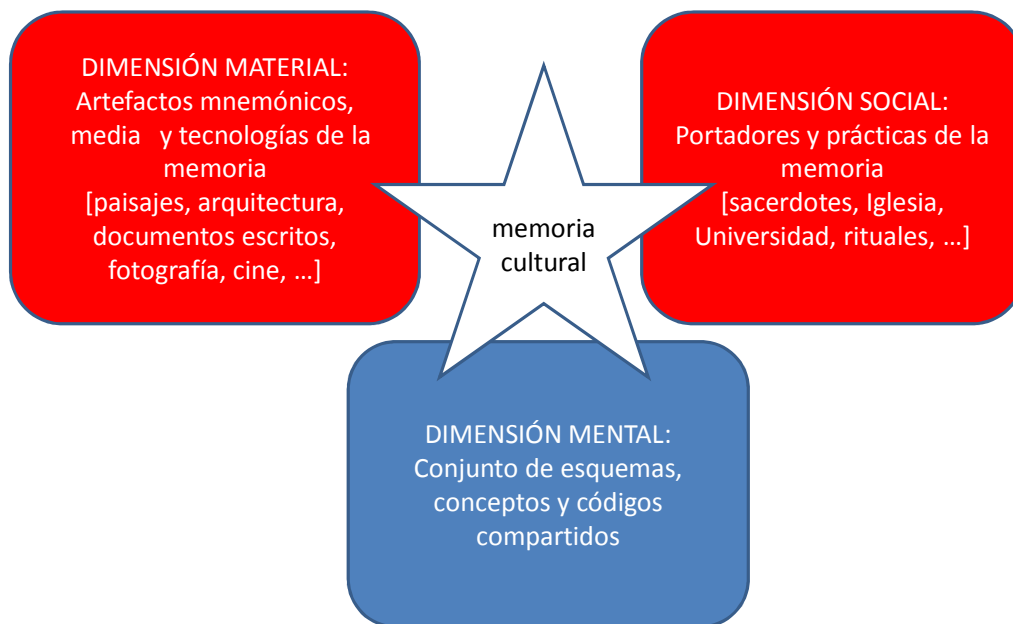


Ilustración 9: dimensiones de la memoria cultural

En este apartado, me gustaría profundizar un poco más en la manera en que la dimensión mental de la memoria -‘memoria individual’ para Aleida Assmann- interactúa con las dimensiones social y material, prestando especial atención a la forma como se habla de ellas en *Jean-Christophe*.

a) En relación con la dimensión social: memoria comunicativa y salto generacional

Les jours passèrent. Christophe sortit de là, vidé de sa vie. Il persistait pourtant à se tenir debout, il sortait, il marchait. Heureux, ceux qu'une race forte soutient, dans les éclipses de leur vie! Les jambes du père et du grand-père portaient le corps du fils prêt à s'écrouler; la poussée des robustes ancêtres soulevait l'âme brisée, comme le cavalier mort que son cheval emporte (*Jean-Christophe*, 1319).

La memoria comunicativa, como sabemos, se basa en los recuerdos que hacen referencia a un pasado reciente y que son compartidos por los individuos que viven en una misma época. Para Aleida Assmann, la transmisión de recuerdos mediante la vía oral se produce siempre mediante la interacción entre individuos pertenecientes a generaciones distintas. Es así como toma forma la dimensión social de la memoria.

Por otro lado, debido al nivel de cohesión existente entre sus miembros y por el hecho de que en ella conviven al menos tres generaciones, la familia constituye un marco privilegiado para la transmisión de la memoria comunicativa.

En este apartado voy a estudiar la manera según la cual en *Jean-Christophe* se produce la interacción entre individuos de diferentes generaciones, y esto, en un contexto especialmente interesante, el de principios del siglo XX, en el que profundos cambios técnicos y científicos sumen al hombre de la época en lo que más tarde se denominará crisis de la modernidad. También estudiaré cómo la familia se presenta en la novela como un contexto privilegiado en la transmisión de la memoria comunicativa.

El fenómeno del salto generacional constituye, de hecho, un 'topos' literario con numerosas realizaciones en la historia de la literatura europea, manifestándose con especial intensidad durante la segunda mitad del siglo XIX y primera mitad del XX. Dos buenos ejemplos los encontramos en *Padres e hijos* de Turguéniev o en *Les faux monnayeurs* de Gide. Otro ejemplo muy ilustrativo a este respecto es *Die Welt von Gestern* del austriaco Stefan Zweig. En el caso de Gide o Zweig, además, se pone muy bien de manifiesto la ruptura con el pasado propiciada fundamentalmente por el estallido de la Primera Guerra Mundial. Resulta curioso ver cómo en *Jean-Christophe*, escrita entre 1904 y 1912, Rolland ya intuye esa ruptura inminente con respecto a lo que más tarde Zweig llamaría 'el mundo de ayer'.

*

Al hablar de la dimensión social de la memoria, Aleida Assmann ve en la pertenencia a una determinada generación uno de los elementos que con más intensidad influyen en la visión que cada individuo tiene del pasado: “Jede Generation teilt gewisse Grunderfahrungen, Deutungsmuster und Obsessionen, sie verkörpert damit einen jeweils anderen Blick auf die Geschichte”⁹⁰ (Assmann 2007, 12). Esto se traduce en la presencia de “unterschiedliche[n] Vergangenheiten, die in Generationen verkörpert sind und in der Gesellschaft koexistieren”⁹¹ (Assmann 2007, 31). Puesto que la pertenencia a una generación dada constituye un factor de cohesión importante, la cohabitación de distintas generaciones en un mismo espacio hace que cualquier colectividad deba ser comprendida como un conjunto heterogéneo.

Un fenómeno directamente vinculado a la cohabitación de diferentes generaciones es la lucha generacional. Ésta se manifiesta de forma especialmente intensa a principios del siglo XX, tal y como podemos comprobar en nuestra novela:

Chaque génération nouvelle, brûlée en moins de dix ans, croyait avec le même entrain être seule arrivée au faîte, et faisait dégringoler ses prédécesseurs à coups de pierres; elle s’agitait, criait, se discernait le pouvoir et la gloire, dégringolait sous les pierres des nouveaux arrivants, disparaissait (*Jean-Christophe*, 1262).

El desfase generacional es tal que a menudo se concibe a los miembros de otras generaciones como una alteridad contra la que es necesario luchar, sobre todo cuanto el lapso de tiempo que las separa es pequeño: “Les générations qui se suivent ont toujours un sentiment plus vif de ce qui les désunit que de ce qui les unit; elles ont besoin de s’affirmer leur importance de vivre, fût-ce au prix d’une injustice ou d’un mensonge avec soi même” (*Jean-Christophe*, 1423). También Christophe, por el simple hecho de pertenecer a una generación diferente, será considerado de manera hostil por Georges: “Christophe appartenait à cette génération de la veille contre laquelle Georges et ses compagnons réagissaient avec violence” (*Jean-Christophe*, 1427). Y es que Christophe,

⁹⁰ “Cada generación comparte determinados patrones de interpretación, obsesiones y experiencias fundamentales. De este modo encarna en cada caso una visión diferente de la Historia” (La traducción es mía).

⁹¹ “pasados diferentes representados en las distintas generaciones y que coexisten en la sociedad” (La traducción es mía).

como el propio Rolland, no es comprendido por los numerosos jóvenes a los que, a principios del siglo XX, les entusiasma la idea de llevar a cabo una guerra regeneradora que acabe con todo lo anterior:

[Christophe] demeurait fidèle à une libre foi, libre de toutes les religions, libre de tous les partis, libre de toutes les patries (...) Enfin, si dégagé qu'il fût des questions nationales, il était un étranger à Paris, dans un temps où tous les étrangers semblaient, aux naturels de tous les pays, des barbares (*Jean-Christophe*, 1428).

La reacción surgida a raíz de la publicación de *Au-dessus de la mêlée*, texto en el Rolland se expresa en contra de la lucha entre las naciones europeas, pone de manifiesto hasta qué punto Christophe constituye un alter ego del escritor.

Para Aleida Assmann, el concepto de generación es, en parte, un constructo teórico mediante el cual los miembros de una colectividad nacidos con una distancia de pocos años se entienden a sí mismos:

Das Identifizieren von Generationen ist nicht nur ein deskriptives Instrument, sondern immer auch eine Frage kollektiver Selbstverständigung im Spannungsfeld vom Fremdzuschreibung und Selbstkonstruktion⁹² (Assmann 2007, 53).

Decimos 'en parte' porque el concepto de generación se encuentra a medio camino "von Prägung und Konstruktion, (...) von Erfahrung und Entwurf"⁹³ (Assmann 2007, 67). Por eso, dice el narrador de *Jean-Christophe*, "À toute génération nouvelle il faut une belle folie" (*Jean-Christophe*, 1178), 'une folie' que les permita moverse por una causa común y sentirse como parte integrante de un mismo grupo. En efecto, la fecha de nacimiento asegura, mejor que cualquier otro elemento, la cohesión entre los individuos. De hecho, el sentimiento de pertenencia a una generación es mucho más intenso que el de pertenencia a una clase social o raza⁹⁴, primero porque los miembros

⁹² "La identificación de generaciones no es sólo un instrumento descriptivo, sino también una cuestión de comprensión colectiva de sí mismo en el área de conflicto entre la atribución externa y la propia construcción" (La traducción es mía).

⁹³ "entre la determinación y la construcción, (...) entre la experiencia y el esbozo" (La traducción es mía).

⁹⁴ Decimos 'a una raza', porque en la Europa de principios del siglo XX, la raza constituye un elemento identitario esencial, tal y como se pone de manifiesto en la novela:

de una generación comparten toda una serie de “kollektiv geteilte Erfahrungs- und Deutungsmuster”⁹⁵ (Assmann 2007, 32) que determinan su visión del mundo, y segundo porque el periodo de tiempo en el que se enmarcan los hechos que componen su memoria comunicativa es el mismo.

Por otra parte, la cohabitación en un mismo espacio de distintas generaciones da lugar a que una experiencia concreta del pasado forme parte de la memoria comunicativa de unos -aquellos que han recibido el testimonio de alguien que vivió esa experiencia-, al mismo tiempo que otros, pertenecientes a generaciones posteriores, sólo pueden acceder a ella mediante los mecanismos de transmisión de la memoria cultural. Este fenómeno resulta especialmente interesante en el caso de las experiencias traumáticas. En la Alemania de la posguerra, las generaciones que, por haber transcurrido un lapso de tiempo suficientemente largo, pueden considerar el Holocausto como un episodio de la memoria cultural y no de la memoria comunicativa, son las primeras en liberarse del sentimiento de culpa que había impedido a generaciones anteriores hablar de la responsabilidad de Alemania en el genocidio del pueblo judío. En efecto, la pertenencia a una u otra generación influye notablemente en la manera como accedemos a la Historia, o si se prefiere, la manera como la Historia nos atrapa. De hecho, cuando Aleida Assmann escribe *Geschichte im Gedächtnis* (2007), toma como punto de partida la pregunta: “Wie begegnet uns die Geschichte?”⁹⁶, insistiendo en la idea de que el acceso al pasado se produce, en la mayoría de los casos, de forma involuntaria.

*

Il regrettait de n’avoir plus quinze ans pour voir les merveilleuses inventions des générations nouvelles, et pour se mêler à leurs pensées (*Jean-Christophe*, 239).

“Grande force, de savoir sa faiblesse, de se rendre, sinon maître, pilote de l’âme de la race à laquelle on est lié, qui vous emporte comme un vaisseau” (*Jean-Christophe*, 1409).

⁹⁵ “modelos de experiencia e interpretación compartidos de forma colectiva” (La traducción es mía).

⁹⁶ “¿De qué manera nos interpela la Historia?” (La traducción es mía).

Durante el siglo XIX, se produce en Europa un desarrollo científico y técnico como nunca antes en la Historia. Dicho desarrollo trae consigo una serie de cambios que transforman profundamente la vida cotidiana y que permiten al hombre desarrollar una confianza ciega en sus capacidades y creer en la posibilidad de un progreso ilimitado.

Pero con la llamada crisis del positivismo, el ambiente optimista que había dominado durante la primera mitad de siglo se enrarece a partir de los años 1860-1870. El ser humano, dominador de la naturaleza y responsable de su propio devenir, se da cuenta de que con su actuación también es capaz de destruir lo que le rodea. La realidad se convierte así en algo cada vez más complejo y difícil de comprender. Al mismo tiempo, la ciencia, con su avance implacable, empieza a cuestionar sus propias bases. El principio de incertidumbre de Planck y la teoría de la relatividad de Einstein, entre otros, consiguen romper la lógica causa-efecto con la que el hombre había explicado hasta entonces la realidad. El mundo deja así de ser ordenado y unitario para convertirse en algo múltiple, contradictorio, caótico y fragmentario.

También el hombre dejará de percibirse como unitario y ordenado. En psicología, Freud consigue desmontar la idea, hasta entonces incuestionable, de la unidad del Yo. El sujeto se vuelve así fragmentario y deja de comprenderse a sí mismo. En filosofía, Nietzsche demuestra que nada es co-substancial ni ontológicamente bueno, eliminando así el principio teleológico según el cual el ser humano había creído tender hacia un destino o causa final. Tampoco el lenguaje consigue escapar a la sensación de incertidumbre que reina en la época. Con la separación del significante y el significado, Wittgenstein pone de manifiesto la incapacidad del lenguaje para reproducir miméticamente la realidad.

Ante la realidad continuamente cambiante de un mundo en movimiento, el cambio generacional tiene lugar de forma mucho más rápida: “On va plus vite aujourd’hui... La télégraphie sans fils, les avions... Une génération est plus vite fourbue” (*Jean-Christophe*, 1438). Este fenómeno acentúa aún más el sentimiento de confusión en el que vive el hombre de principios del siglo XX.

*

Son meilleur passe-temps était de réunir des documents historiques et généalogiques se rapportant aux siens ou à leurs pays d'origine (*Jean-Christophe*, 1224).

El otro factor que con mayor intensidad influye en la dimensión social de la memoria es la pertenencia a una determinada familia. En efecto, la familia constituye un elemento fundamental en el desarrollo de la identidad individual, sobre todo a partir de la Revolución Francesa. En efecto, mientras que durante el Antiguo Régimen convivían bajo un mismo techo hasta cuatro generaciones⁹⁷, a partir del siglo XIX se impone el modelo de la familia mononuclear formada exclusivamente por el padre, la madre y los hijos. Tal y como señala el narrador de *Jean-Christophe*, esto se traduce en una cohesión a menudo sofocante: “Ces excellents gens se laissaient anémier par l’atmosphère d’affection familiale, si profonde en France, mais si étouffante. D’autant plus oppressive que ces familles françaises sont réduites au minimum” (*Jean-Christophe*, 979).

En el marco de la familia es donde de forma más intensa tiene lugar una interacción entre individuos de distintas generaciones. Dicha interacción da lugar a lo que Aleida Assmann denomina “die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen”⁹⁸ (Assmann 2007, 69), es decir, la actualización en el presente de toda una serie de experiencias vividas por cada uno de ellos en distintos momentos del pasado.

Por otro lado, la cohesión entre los miembros de una familia es aún mayor cuando ésta se encuentra arraigada a un espacio concreto. Es el caso de los Jeannin: “Les Jeannin étaient une de ces vieilles familles françaises, qui, depuis des siècles, restent fixées au même coin de province, et pures de tout alliage étranger” (*Jean-Christophe*, 783). De hecho, continúa el narrador: “Dans ce pays, les Jeannin avaient toujours vécu. On pouvait suivre les traces de la famille jusqu’au seizième siècle, dans la ville et aux environs” (*Jean-Christophe*, 784). Para Antoinette y Olivier, y aún más para Mme Jeannin, el abandono del espacio en el que habían vivido tantas y tantas generaciones pasadas se traduce en una profunda desorientación:

⁹⁷ El cuadro de Greuze *L’Accordée du village* (1761) ilustra muy bien este hecho.

⁹⁸ “la simultaneidad de lo no simultáneo” (La traducción es mía).

L'impression d'arrivée fut sinistre. (...) Ils passèrent les jours suivants à errer dans Paris, cherchant un appartement, harassés de monter les étages, écœurés de voir ces casernes où s'entassaient les corps, ces escaliers malpropres, ces chambres sans lumière, si tristes après la grande maison de province. Ils étaient de plus en plus opprimés. Et c'était toujours le même ahurissement dans les rues, dans les magasins, dans les restaurants, qui les faisaient duper par tous (*Jean-Christophe*, 813-814).

En el caso de Christophe, la memoria comunicativa transmitida por los miembros de su familia, especialmente el abuelo Jean-Michel y el tío Gottfried, desempeña un papel esencial en el desarrollo de su identidad. Especialmente interesante es el siguiente fragmento, en el que no sólo se ilustra esta idea, sino además el fenómeno al que hacíamos alusión más arriba según el cual la interacción entre diferentes generaciones permite que un acontecimiento -en este caso, las conquistas napoleónicas- al que un individuo -Christophe- sólo podría acceder mediante las vías de transmisión de la memoria cultural (libros de Historia, documentos oficiales, etc.), se convierta, gracias al relato de un familiar -Jean-Michel- en un elemento de la memoria comunicativa:

Le petit écoutait avec un profond respect; et il pensait que grand-père était très éloquent, mais un peu ennuyeux. Ils aimaient l'un et l'autre à revenir souvent sur la légende fabuleuse de ce conquérant corse qui avait pris l'Europe. Grand-père l'avait connu. Il avait failli se battre contre lui. (...) [Christophe] était dans l'extase de ces chevauchées merveilleuses par le monde. Il le voyait suivi de peuples innombrables, qui poussaient des cris d'amour, et qu'un geste de lui lançait en tourbillons sur les ennemis toujours en fuite (*Jean-Christophe*, 37).

En este punto se pone también de manifiesto otro fenómeno al que nos hemos referido en varias ocasiones, a saber, la presencia de la subjetividad en los diferentes discursos de la memoria: "C'était un conte e fées. Grand-père y ajoutait un peu, pour embellir l'histoire; il conquérirait l'Espagne, et presque l'Angleterre, qu'il ne pouvait souffrir" (*Jean-Christophe*, 37).

En definitiva, los ejemplos de los Jeannin y sobre todo de Christophe ilustran hasta qué punto la familia constituye un contexto privilegiado de interacción entre diferentes generaciones, así como un contexto privilegiado para la transmisión de contenidos procedentes de la memoria comunicativa de sus miembros.

b) En relación con la dimensión material: la memoria cultural en los niveles individual y colectivo

Car il avait beau se révolter contre l'esprit latin: cet esprit s'infiltrait en lui. Ce n'est pas seulement l'art qui influe sur l'art, ce n'est pas seulement la pensée, c'est tout ce qui nous entoure: - les êtres et les choses, les gestes et les mouvements, les lignes et la lumière (*Jean-Christophe*, 733).

On paye cher le privilège d'être d'une trop vieille race. On porte un faix écrasant de passé, d'épreuves, d'expériences lassées, d'intelligence et d'affection déçues (*Jean-Christophe*, 943).

Al observar una obra de arte, el espectador actúa como sujeto de la observación y la obra, como objeto de la misma. En *Las Meninas*, sin embargo, el pintor, representado en el cuadro, dirige su mirada hacia el espectador convirtiéndolo en objeto del lienzo que está pintando. El pintor se fija así en un modelo que se actualiza con cada observación y que no deja de cambiar en cada instante. Con este juego de miradas, por otra parte, da además la impresión, dice Foucault, de que el espectador y el modelo "inversent leurs rôles à l'infini" (Foucault 1966, 21).

El primer fenómeno descrito, a saber, la actualización continua -con cada observación- del 'regardant regardé', no es exclusiva de *Las Meninas*, sino que tiene lugar con todas las obras que conforman nuestra memoria cultural: en efecto, cuando observamos una obra de arte, el pintor, el escritor, el artista en general está modelando, perfilando en todo momento algún detalle nuevo de nuestra identidad. Y esto sucede con cada espectador y en cada una de las observaciones.

Tampoco la inversión hasta el infinito de roles (sujeto/objeto) es exclusiva del cuadro de Velázquez: de hecho, al mismo tiempo que una obra nos modela, nosotros, como sujetos de la observación, decidiendo si hacemos de ella un elemento cultural ('Funktionsgedächtnis') o si sencillamente optamos por almacenarla en el archivo ('Speichergedächtnis'), también la modelamos.

*

La chambre peuplée de livres, paroles magiques des siècles, lui inspirait un respect religieux (*Jean-Christophe*, 1210).

En *Jean-Christophe* encontramos numerosos fragmentos en los que se pone de manifiesto esta relación dialéctica continua entre los individuos y las obras de arte. Puesto que más arriba analizamos con profundidad la forma como se establecen los cánones artísticos, fenómeno en el que la obra es objeto y el individuo sujeto, nos fijaremos aquí en la manera como, en *Jean-Christophe*, aparece ilustrado el proceso inverso según el cual las obras modelan a los individuos. Un ejemplo bastante significativo lo encontramos cuando Christophe, para soportar la muerte de Sabine, recita un poema que forma parte de su memoria cultural:

Il n'avait jamais lu ces sublimes paroles; mais elles étaient en lui. Chacun remonte à son tour le calvaire des siècles. Chacun retrouve l'espoir désespéré des siècles. Chacun remet ses pas dans les pas de ceux qui furent, qui luttèrent avant lui contre la mort, nièrent la mort, - sont morts (*Jean-Christophe*, 304).

También a través de la ficción, como vimos más arriba, las obras de arte pueden influir sobre la percepción que los individuos tienen del mundo exterior, fenómeno que se pone una vez más de manifiesto en el siguiente fragmento:

[Christophe] emportait partout leur image avec lui [celle de Minna et de sa mère], et cette image se mêlait à celles des figures de Shakespeare et de Goethe. Il ne les distinguait presque plus les unes des autres. Telle suave parole du poète, qui éveillait jusqu'au fond de son être des frémissements passionnés, ne se séparait plus pour lui de la chère bouche qui la lui avait fait entendre pour la première fois (*Jean-Christophe*, 193).

Continúa el texto: “Vingt ans plus tard, il ne pourra relire ou voir jouer *Egmont* ou *Roméo*, sans que surgisse à certains vers les souvenirs de ces calmes soirées, de ces rêves de bonheur, et les visages aimés de madame de Kerich et de Minna” (*Jean-Christophe*, 193). Como vemos, también la realidad influye en nuestra percepción de la ficción, lo cual no podría ser de otra manera: ¿acaso no es este el principio del ‘pathos’? Por eso, la relación dialéctica entre realidad y ficción se produce en los dos sentidos.

Por otro lado, la memoria cultural influye en los individuos con una intensidad tal que afecta incluso a quienes tienen poca formación intelectual: “C'était Bâbi qui avait, sans le savoir, retrouvé la vieille ruse employée au temps des lais bretons par le nain Frocin pour surprendre Tristan se rendant au lit d'Yseult” (*Jean-Christophe*, 1297). En efecto, concluye el narrador, “tant il est vrai qu'un nombre restreint de types, dans le

bien comme dans le mal, servent pour tous les siècles” (*Jean-Christophe*, 1297). En el caso de Bābi, la memoria cultural constituye una manifestación de la memoria involuntaria, ya que, puesto que en ningún momento ha leído el relato de *Tristan et Yseult*, la evocación del episodio de Frocin no es resultado de un proceso de ‘anamnēsis’, sino la manifestación del fenómeno de ‘mnēmē’.

De alguna manera, es como si las obras culturales compartidas por los miembros de una colectividad dada flotaran en el aire y se infiltraran en cada uno de los individuos sin que éstos tengan conciencia de cuándo y cómo sucedió. La conversación siguiente entre Christophe y su tío Gottfried resulta especialmente ilustrativa al respecto:

-Qu’est-ce que c’est, oncle? Dis! Qu’est-ce que tu as chanté?

(...)

-Je ne sais pas. C’est une chanson.

-C’est une chanson de toi?

-Non, pas de moi! quelle idée!... C’est une vieille chanson.

-Qui l’a faite?

-On ne sait pas...

-Quand?

-On ne sait pas...

-Quand tu étais petit?

-Avant que je fusse au monde, avant qu’y fût mon père. Et le père de mon père, et le père du père de mon père. Cela a toujours été.

(...)

L’enfant insistait avec sa logique habituelle:

-Mais, oncle, cela a été fait pourtant une fois...

Gottfried secouait la tête avec obstination:

-Cela a toujours été

(*Jean-Christophe*, 103-104).

“Cela a toujours été”, repite Gottfried con obstinación. Lo mismo ocurre con las supersticiones, los ritos y las leyendas: “Une croyance de Bretagne veut que les jeunes morts ne soient pas morts. Ils continuent de flotter aux lieux où ils vécurent, jusqu’à ce qu’ils aient accompli la durée normale de leur existence” (*Jean-Christophe*, 869). “Une croyance de Bretagne” de cuyo origen poco se sabe...

De esta manera funciona la interacción entre la memoria cultural y los individuos que forman parte de la colectividad que la comparte. Ya hicimos alusión a la forma como se produce dicha interacción en la primera parte de la Tesis. En ese punto, incluí un esquema que me gustaría recuperar, ya que ilustra de forma bastante clara todo lo que acabo de explicar:

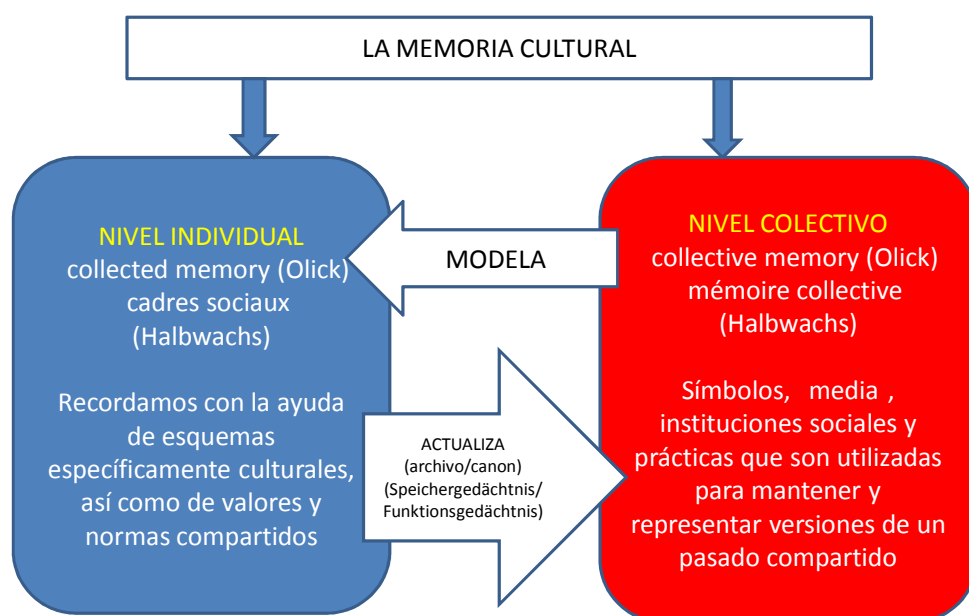


Ilustración 10: interacción en la memoria cultural entre nivel individual y colectivo

Ahora bien, cuando desde el poder político se impone una manera concreta de percibir las obras de arte, la relación entre el nivel colectivo y el nivel individual deja de ser equilibrada. Ya vimos en qué se traduce eso en el proceso de formación de cánones oficiales. En casos de este tipo, el esquema anterior adoptaría la siguiente forma:

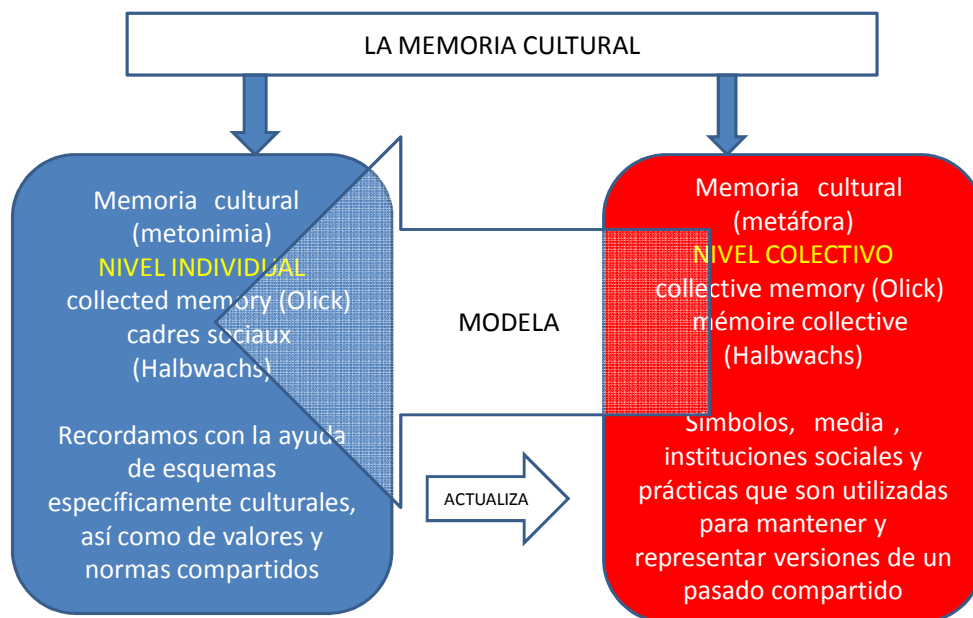


Ilustración 11: interacción entre nivel individual y colectivo con poder político fuerte

Un buen ejemplo de esto lo encontramos en el texto. Se trata de las asociaciones ('Vereine') muy frecuentes en el mundo alemán: "Il y avait dans la ville, comme la plupart des villes allemandes, un *Wagner-Verein*, qui représentait les idées nouvelles contre le clan conservateur" (*Jean-Christophe*, 427). Durante su estancia en Suiza, Christophe descubre el poder extraordinario que los 'Vereine' tienen en el país helvético:

À l'intérieur de ce grand *Verein*, ils avaient formé une multitude de petits *Vereine*, afin de se ligoter tout à fait. On en comptait plusieurs centaines; et leur nombre augmentait chaque année. Il y en avait pour tout: pour la philanthropie, pour les œuvres pieuses et commerciales à la fois, pour les arts, pour les sciences, pour le chant, la musique, pour les exercices spirituels, pour les exercices physiques, pour se réunir, tout simplement, pour se divertir ensemble; il y avait des *Vereine* de quartiers, de corporations; il y en avait pour ceux qui avaient le même état, le même chiffre de fortune, qui pesaient le même poids, qui portaient le même prénom. On disait qu'on avait voulu former un *Verein* des *Vereinlosen* (de ceux qui

n'appartenaient à aucun *Verein*): on n'en avait pas trouvé douze (*Jean-Christophe*, 1258-1259).

En la ciudad donde viven los Braun, los 'Vereine' conforman, junto con la ciudad y la casta, un triple corset y actúan como elementos unificadores:

Tous se tenaient et tous se surveillaient. (...) On disait que même ceux qui étaient sortis du pays et se croyaient affranchis, - aussitôt qu'ils y remettaient les pieds, étaient ressaisis par les traditions, les habitudes, l'atmosphère de la ville: les plus incroyants étaient aussitôt contraints de pratiquer et de croire. (...) Qui ne pratiquait pas se mettait en dehors de sa classe et n'y était plus reçu (*Jean-Christophe*, 1258).

También actúan como elementos unificadores de la memoria, neutralizando cualquier creación artística no conforme a los cánones:

De loin en loin sortait de là quelque individualité révoltée, un vigoureux artiste ou un penseur sans frein, qui brisait brutalement ses liens et qui donnait du fil à retordre aux gardiens de la cité. Ils étaient si intelligents que, quand le révolté n'avait pas été étouffé dans l'œuf, quand il était le plus fort, jamais ils ne s'obstinaient à le combattre: - (le combat eût risqué d'amener des éclats scandaleux); - ils l'accaparaient. Peintre, ils le mettaient au musée; penseur, dans les bibliothèques (*Jean-Christophe*, 1259).

Museos, escuelas, bibliotecas... ya hemos visto en capítulos precedentes de qué manera el poder político se sirve de las instituciones para romper el equilibrio que, en el marco de la memoria cultural, debería existir entre el nivel individual y el nivel colectivo. Cuando se impone la memoria 'desde arriba', las instituciones canalizan la alteridad en todas sus formas -el arte revolucionario es una de ellas-, reduciéndola a la homogeneidad o, sencillamente, excluyéndola de la comunidad.

Capítulo 3

‘LE MÊME ET L’AUTRE’. LA RETÓRICA DE LA MEMORIA COLECTIVA: IDENTIDAD Y ALTERIDAD EN *JEAN-CHRISTOPHE*

Ce n'est pas impunément qu'on vit dans un monde étranger. On en subit l'empreinte. On a beau se murer en soi: on s'aperçoit un jour qu'il y a quelque chose de changé (*Jean-Christophe*, 759).

Combien, même des plus clairvoyants, auront la témérité de s'arracher à l'esclavage de certains préjugés, de certains postulats qui pèsent sur tous les hommes d'une même génération? Ce serait mettre une muraille entre soi et les autres. D'un côté, la liberté dans le désert; de l'autre côté, les hommes (*Jean-Christophe*, 1186).

Notre personnalité sociale est une création de la pensée des autres (...). Nous remplissons l'apparence physique de l'être que nous voyons de toutes les notions que nous avons sur lui, et dans l'aspect total que nous nous représentons, ces notions ont certainement la plus grande part.

Marcel Proust, *Du côté de chez Swann* (Proust 1988, 19).

1. INTRODUCCIÓN

En la primera parte de la Tesis, hablamos de la ‘retórica de la memoria colectiva’ y dijimos que en los textos se manifiesta a través de cuatro modos retóricos posibles: comunicativo, cultural, reflexivo y antagónico. Los cuatro están siempre presentes en mayor o menor medida. De hecho, dice Erll, ninguno de ellos aparece nunca en estado puro. Por eso, lo que verdaderamente nos interesa al estudiar cómo se produce, en un texto dado, la interacción entre memoria y literatura es determinar qué modo retórico se manifiesta con mayor intensidad.

En el caso de *Jean-Christophe* -y esta será nuestra hipótesis de partida- el modo predominante es el antagónico. En efecto, Rolland se propone introducir toda una serie de esquemas colectivos en concurrencia con las formas del recuerdo reconocidas oficialmente. Se trata de desmontar algunos de los principios sobre los que se sustenta la memoria política en los países de la Europa de los Estados-nación, unos esquemas que, como sabemos, condujeron al continente al mayor desastre de su Historia.

Para conseguirlo, Rolland se sirve de su personaje protagonista, en quien focaliza su mirada para analizar la visión que desde fuera se tiene de la Francia de la época. Traza así un retrato de la ‘Grande Nation’ basado en toda una serie de estereotipos sobre los que se sustentan las imágenes culturales que la definen. El procedimiento utilizado por Rolland es, en parte, el mismo que encontramos en las *Lettres persanes* de Montesquieu, ya que sirviéndose de la mirada de una instancia exterior, el autor toma la distancia necesaria para llevar a cabo un análisis de sí mismo: “Je ‘regarde’ l’Autre; mais l’image de l’Autre véhicule aussi une certaine image de moi-même” (Pageaux 2007, 31). Pero decimos ‘en parte’, porque a diferencia de lo que sucede en la obra de Montesquieu, donde el foco de percepción era un extranjero, Rolland propone además un retrato alternativo de su país que obtiene no sólo a través de la mirada de Christophe, sino también de un francés, Olivier. En este caso, la observación se lleva a cabo desde dentro. El mismo fenómeno de doble focalización se repite con Alemania, siendo en este caso la mirada crítica de Olivier la que pondrá en cuestión la imagen que Christophe tiene de su propio país.

Al asumir como hipótesis de partida que en *Jean-Christophe* el modo retórico predominante es el antagónico, estamos admitiendo implícitamente que la novela ofrece una imagen alternativa de Francia y Alemania sustancialmente diferente a la que transmiten los discursos oficiales de la época. Debemos demostrar que esto es así.

2. 'LE MÊME ET L'AUTRE'. DEFINICIÓN DE LAS VARIABLES IMPLICADAS

Para estudiar las diferentes imágenes que de Francia y Alemania se proponen en la novela, tendremos que determinar en cada caso el sujeto y el objeto de la observación. Asimismo, puesto que la imagen que un sujeto X pueda tener de un objeto Y depende siempre del instante de observación, tendremos que considerar la coordenada temporal como variable a tener en cuenta.

En nuestro análisis, consideraremos dos sujetos de observación diferentes, Jean-Christophe y Olivier (JCh y O de aquí en adelante), así como dos objetos de observación, Alemania y Francia (A y F). Según esto, obtenemos cuatro combinaciones posibles de la forma X(Y):

	Y = A	Y = F
X = JCh	JCh(A)	JCh(F)
X = O	O(A)	O(F)

Ilustración 12: 'Le même et l'autre': relación de las variables implicadas

donde:

-**JCh(A)** es la imagen que JCh tiene de A;

-**JCh(F)** es la imagen que JCh tiene de F;

-**O(A)** es la imagen que O tiene de A;

-**O(F)** es la imagen que O tiene de F.

En lo que se refiere a la coordenada temporal, definimos dos instantes de estudio que llamaremos estadio inicial (E_1) y estadio final (E_2). A E_1 y E_2 les corresponden, respectivamente, $JCh(A)_1$, $JCh(F)_1$, $O(A)_1$ y $O(F)_1$, por un lado, y $JCh(A)_2$, $JCh(F)_2$, $O(A)_2$ y $O(F)_2$, por otro. No obstante, pese a que nos hayamos referido a E_1 y E_2 como 'instantes de estudio', resultaría absurdo considerar que las cuatro variables objeto de estudio evolucionan simultáneamente y con la misma intensidad. Por ello, para estudiar la transición de $JCh(A)_1 \rightarrow JCh(A)_2$; de $JCh(F)_1 \rightarrow JCh(F)_2$; de $O(A)_1 \rightarrow O(F)_1$ y de $O(F)_1 \rightarrow O(F)_2$, identificaremos E_1 y E_2 , sólo de forma aproximada, con dos episodios

clave en la novela: E_1 se correspondería con el primer encuentro entre JCh y O y E_2 con la muerte de O. Así, por ejemplo $JCh(F)_1$ será la imagen de Francia que tiene Jean-Christophe hasta que conoce a Olivier, es decir, hasta E_1 . Análogamente, $O(A)_2$ será la imagen de Alemania que tiene Olivier justo antes de morir, resultado de la evolución de $O(A)$ entre E_1 y E_2 .

La elección concreta que he hecho de los dos episodios de la novela se justifica por lo siguiente. Como veremos más tarde, el encuentro entre JCh y O implica un cambio radical aunque no inmediato en la vida de ambos personajes, ya que constituye un punto de inflexión que marca un antes y un después en la percepción que cada uno tiene del mundo y de sí mismo. La importancia de dicho encuentro viene subrayada por el hecho de ser anunciado a modo de prolepsis narrativa en otro episodio muy anterior de la diégesis, aquél en el que tiene lugar el primer encuentro en Alemania entre Christophe y Antoinette. La muerte de Olivier, por otro lado, supone la culminación de todo un proceso de evolución cognitiva llevado a cabo por cada uno de los dos protagonistas.

En los dos apartados siguientes, veremos cómo evoluciona la imagen que unos y otros tienen de la alteridad, así como de sí mismos. Hablaremos de una situación inicial de solipsismo cognitivo (estado inicial, E_1) y llegaremos a un ‘incipit’ hacia una ‘vita nuova’ (estado final, E_2). Por último, comprobaremos que lo que propone Rolland en la novela, no es otra cosa más que la transición entre el primer estado y el segundo, para lo cual insta a proyectar la mirada hacia el otro de forma diferente.

3. ‘LE MÊME ET L’AUTRE’. IDENTIDAD Y ALTERIDAD (I): IMÁGENES CULTURALES Y SOLIPSISMO COGNITIVO

Como vimos antes, el encuentro entre Christophe y Olivier supone un punto de inflexión fundamental en la vida de los dos protagonistas. En ese momento preciso, influidos por el otro, cada uno de ellos empieza a experimentar un lento proceso de evolución cognitiva que culminará con la muerte de Olivier (E_2). Hasta E_1 , la visión que ambos tienen del mundo -de su mundo, que se limita casi de forma exclusiva a los espacios de Alemania y Francia, respectivamente- está determinada por un conjunto de imágenes culturales o ‘images de culture’ (Pageaux 2007, 30)- adquiridas en las primeras etapas de sus vidas. Se trata de imágenes estereotipadas que han ido

cristalizando a lo largo de los siglos, transmitiéndose de generación en generación de forma ininterrumpida. Dichas 'images de culture' vienen legitimadas además por la colectividad que las comparte y constituyen, como ya sabemos, un elemento fundamental en la construcción de su memoria común.

En la introducción teórica estudiamos el proceso descrito por Pageaux mediante el cual es posible determinar la morfología de las imágenes culturales que caracterizan las relaciones dialécticas entre 'le même et l'autre' en un marco espacio-temporal determinado. Como veíamos, dicho proceso consta de tres niveles: la palabra, la relación jerarquizada y el guión. En primer nivel, el objetivo era configurar una serie de repertorios de palabras que permitan tanto la diferenciación como la asimilación entre identidad y alteridad. A continuación, se organizaban dichos repertorios en grupos léxicos a modo de isotopías, prestando especial atención a la forma como se lleva a cabo el salto entre los diferentes grupos. Un estudio sincrónico y otro diacrónico permitían saber si esas palabras eran compartidas por uno o varios grupos sociales, en el primer caso, y a lo largo de cuántas generaciones esto era así, en el segundo. En el siguiente nivel, el de la relación jerarquizada, el Yo enunciator organizaba su percepción de la alteridad mediante la inclusión de toda una serie de temas y estructuras narrativas. Veíamos hasta qué punto las coordenadas de espacio y tiempo son relevantes en este nivel. Es aquí además donde la imagología daba cuenta de su vocación interdisciplinar. El paso al nivel superior se producía mediante la realización de un análisis semiológico de los enunciados obtenidos en el nivel anterior. El resultado era la organización de las imágenes, a modo de guión, en escenas, secuencias y temas, dando lugar a la creación de nuevas historias.

La novela que estamos analizando aquí constituye un buen ejemplo de cómo la literatura puede transmitir toda una serie de imágenes culturales, las cuales, organizadas a modo de narración, funcionarán como un guión con el que se asegura dicha transmisión. Lo novedoso en el caso de *Jean-Christophe* es que la imagen vehiculada tanto de Francia como de Alemania es una imagen doble. Frente a la Alemania descrita en *La Révolte* o la Francia de *La Foire sur la place*, que coinciden con la primera percepción que Christophe adquiere de ambos países tras una primera observación y que hemos denominado A₁ y F₁, Rolland presentará una Alemania y una Francia verdaderas, A₂ y F₂, muy alejadas de los estereotipos de la época. Por otra parte, se pone también de manifiesto, una vez más, hasta qué punto la creencia en la dualidad define el pensamiento rollandiano. En este sentido, Rolland propone en la novela un discurso

alternativo al 'oficial', lo cual nos permite afirmar que, de los cuatro modos retóricos presentes en la novela, es el antagónico el que aparece con más fuerza.

*

Este discurso alternativo afecta de forma especial a la visión que Rolland tiene del país vecino. Al igual que Christophe, el autor siente un enorme desprecio por la Alemania imperialista de Potsdam y prefiere en su lugar la patria de Goethe y Beethoven. Lo mismo sucede con la Francia frívola de principios de siglo, sobre la que debe imponerse la nación trabajadora y virtuosa que representan Olivier y Antoinette.

En *Jean-Christophe* Rolland demuestra pues poseer una clara voluntad de diálogo con el otro que permita el entendimiento entre ambas naciones. Su novela constituye también la prueba de que, tal y como veremos a continuación, el descubrimiento del otro conduce inevitablemente a una redefinición de sí mismo. De hecho, en el texto insta a los lectores de su propio país a llevar a cabo un ejercicio de introspección cognitiva que les permita darse cuenta de que ‘civilisation’ y ‘Kultur’ pueden caminar perfectamente de la mano.

A₁ y F₁

Al tratarse de un tema de sobra analizado por numerosos historiadores y estudiosos de la literatura y la imagología, no considero necesario describir de forma pormenorizada A₁ y F₁, cuya morfología coincide con las imágenes culturales estereotipadas que franceses y alemanes tenían del otro a principios del siglo XX. Especialmente relevante al respecto es la publicación de Nicolas Beaupré (2009), cuyas referencias se encuentran en la bibliografía.

Aquí, me limitaré a reunir una serie de fragmentos extraídos fundamentalmente de los volúmenes *La Révolte* y *La Foire sur la place*. Sobre *La Révolte*, precisamente, Rolland dice a Péguy que se trata de “une satire assez violente de l'Allemagne” (Abraham e.a. 1969, 89).

En la tabla siguiente se presenta, a modo de **guión**, la morfología de A₁ y F₁ que se propone en la novela:

Variable	Extractos
A ₁	<p>(1a) -[Christophe à Paris]: “l’Allemand” (p. 625), “le Prussien” (p. 626), “Choucroute” (p. 626), “un gueux de Prussien” (p. 635).</p> <p>(1b) “Le soir, tout le quartier répétait que l’Allemand était une brute, qui battait les enfants” (p. 635).</p> <p>(2a) “Et vous êtes du <i>Rheinland</i>?... C’est étonnant combien il y a des gens là-bas qui se mêlent de musique! Je crois qu’il n’y en a pas un qui ne prétende être musicien. (...) Vous avez déjà écrit de la musique? Qu’est-ce que vous avez écrit? Des <i>Lieder</i>, naturellement?” (p. 629): fenómeno de reducción de la alteridad a una simple indicación espacial totalmente imprecisa: “là-bas”.</p> <p>(2b) “L’homme tenait déjà en médiocre estime un locataire qui ne mangeait qu’une fois par jour, et qui parlait allemand: il perdit tout respect, quand il sut que ce n’était qu’un musicien. Il était un Français de la vieille race, pour qui la musique est un métier de fainéant” (p. 632): puesto que los alemanes son todos músicos, son necesariamente unos vagos...</p> <p>(2c) “Pour comprendre une musique étrangère, on doit se donner la peine d’en apprendre la langue, et ne pas croire qu’on la sait d’avance. Christophe le croyait comme tout bon Allemand” (p. 654).</p> <p>(3) “Christophe, de plus en plus gêné, essayait de causer d’autre chose avec ses voisins. Mais aucun ne s’occupait de lui. Ils avaient bien commencé par lui poser quelques vagues questions sur l’Allemagne, - questions qui lui avaient révélé, à son grand étonnement, l’ignorance absolue où étaient ces gens distingués et qui semblaient instruits, des choses les plus élémentaires de leur métier - littérature et art - en dehors de Paris; tout au plus s’ils avaient entendu parler de quelques grands noms Hauptmann, Sudermann, Liebermann, Strauss (David, Johann, ou Richard?) parmi lesquels ils s’aventuraient prudemment, de peur de faire quelque fâcheuse confusion. Au reste, s’ils avaient questionné Christophe, c’était par politesse, non par curiosité: ils n’en avaient aucune; à peine s’ils prirent garde à ce qu’il répondait; ils se hâtèrent de revenir aux questions parisiennes qui délectaient le reste de la table” (pp. 637-638).</p>

(5) “Christophe jugeait, avec la passion qu’il mettait à tout, et avec l’incapacité native des Allemands à comprendre l’art français” (p. 656).

(6) “Christophe, avec le dédain insolent des Allemands d’alors, pensait...” (p. 657).

- F₁** (1) Antes de salir de Alemania, Christophe tiene una imagen estereotipada de Francia. Las vías de transmisión de dichos estereotipos habían sido, entre otras, algunas publicaciones oficiales como la revista de Mannheim: “À la revue de Waldhaus, on en faisait grand bruit. Mannheim et ses amis étaient au courant de la vie littéraire et mondaine de Paris, ou ils prétendaient l’être; ils s’en répétaient les **potins**, cueillis dans les journaux des boulevards, et plus ou moins bien compris: ils représentaient l’esprit français en Allemagne” (p. 439).
- (2a) “Le désordre dans l’ordre. Des employés de chemin de fer débraillés et familiers. Des voyageurs qui protestaient contre le règlement, tout en s’y soumettant” (p. 611).
- (2b) “Il s’était boutonné jusqu’au cou par crainte des voleurs, dont on lui avait dit que Paris était plein” (p. 611).
- (2c) “Soupçonneux comme un paysan, il pensait que chacun voulait le voler” (p. 612).
- (2d) “La répulsion que, depuis une heure, il s’efforçait d’étouffer pour ce bétail humain, pour cette atmosphère souillée, pour ce monde moral ennemi, fit irruption avec une telle violence qu’il suffoqua. Il eut une crise de sanglots” (p. 613-614).
- (2e) “Il trouvait les Français peu accueillants et leur agitation désordonnée l’ahurissait. Il avait l’impression d’une société anarchique, dirigée par une bureaucratie rogue et despotique” (p. 635).
- (3) “[Sylvain] Ce petit Juif allemand, ce lourdaud s’était fait le chroniqueur et l’arbitre des élégances parisiennes. [...] Ceux qui disent que le ridicule tue à Paris ne connaissent point Paris” (p. 622).
- (4) “En outre de la fatigue qu’il avait à suivre une conversation française, il était las de n’entendre parler que de littérature, - acteurs, auteurs, éditeurs, bavardages de coulisses ou d’alcôves littéraires: à cela se

réduisait le monde!” (p. 641).

(5) “Son regard n’était point comme celui des Parisiens et de ces Juifs, qui happe à coups de bec des lambeaux d’objets, menu, menu, menu, et les dépèce en un instant” (p. 641).

(6) “[Sylvain Kohn] était un curieux mélange de sentimentalité germanique, de blague parisienne, et de fatuité qui lui appartenait en propre” (p. 644).

(7) “Il croyait comme la plupart des Allemands que la musique tenait en France peu de place” (p. 647).

(8) “Dans chaque Français, il y a un Robespierre” (p. 652).

(9a) “Il s’indigna contre leurs récits scandaleux. On lui opposa qu’il n’y avait là aucun scandale, rien que de naturel” (p. 640).

(9b) “ces Parisiens gouailleurs” (p. 640).

(9c) “Le premier jour, il lut parmi des faits divers horribles, dont la narration et les instantanés remplissaient plusieurs colonnes, une nouvelle sur un père qui couchait avec sa fille, âgée de quinze ans: la chose était présentée comme toute naturelle, et même assez touchante. Le second jour, il lut dans le même journal une nouvelle sur un père et son fils, âgé de douze ans, qui couchaient avec la même fille. Le troisième jour, il lut une nouvelle sur un frère, qui couchait avec sa sœur. Le quatrième, sur deux sœurs qui couchaient ensemble... Le cinquième... Le cinquième, il jeta le journal, avec un haut-le-cœur, et dit à Sylvain Kohn: - Ah! ça, qu’est-ce que vous avez? Vous êtes malades?

Sylvain Kohn se mit à rire et dit: - C’est de l’art.

Christophe haussa les épaules: - Vous vous moquez de moi” (p. 666).

(10) “Christophe (...) pensait: - Les Français ne savent que se gaspiller en inventions dont ils ne font rien. Il leur faut toujours un maître d’une autre race, un Gluck, ou un Napoléon, qui vienne tirer parti de leurs Révolutions -. Et il souriait à l’idée d’un Dix-huit Brumaire” (p. 657).

(11) “Il ne pouvait se douter que cette dépravation artistique, qui s’étalait à Paris, était commune à presque toutes les grandes villes; et les préjugés héréditaires de « la chaste Allemagne » contre « l’immortalité latine » se réveillaient en lui” (p. 667).

- (12) “La vieille bourgeoisie française est connue dans le monde entier pour l’esprit d’intérêt sordide, qu’elle apporte au mariage” (p. 838).
- (13) “Suivant les usages immémoriaux du pays de la Révolution, qui est le plus routinier du monde, les examens avaient lieu en juillet” (p. 849).
- (14) “D’après (Minna), les Parisiennes étaient des cocottes, de mauvaises mères, qui avaient le moins possible d’enfants et ne s’en occupaient point, les laissant au logis pour aller au théâtre ou dans les lieux de plaisir” (p. 1121): en el gui3n, podemos interpretar que esta visi3n de las francesas procede con toda probabilidad de la literatura libertina del siglo XVIII y del mito del triángulo amoroso, responsable de la enorme proliferaci3n de hijos naturales por todo el pa3s y presente en obras como *L'enfant naturel* de Diderot, *Manon Lescaut* de Prévost y en muchos otros textos posteriores.

Tabla 7: imágenes de Alemania y Francia: situaci3n de solipsismo cognitivo

En lo que respecta tanto a Alemania como a Francia, el conocimiento que Olivier y Christophe adquieren de la alteridad es, en el primer estadio de la observaci3n (E₁), un conocimiento falso basado en las apariencias y en los estereotipos. Pero el solipsismo cognitivo en el que se encuentran inmersos inicialmente no es producto de una falta de voluntad por parte de ambos para descubrir al otro, sino de su incapacidad para desvelar lo que se esconde tras las apariencias. De hecho, la actitud que mantienen Olivier y Christophe a lo largo de toda la novela no es de **manie**, puesto que en ning3n caso la realidad extranjera es considerada superior a la nacional, como tampoco lo es de **phobie**. En ambos casos se produce un claro ejemplo de **philie**, al darse desde el principio “une volonté permanente de dialogue privilégié” (Pageaux 2007, 48). Lo vemos muy bien aqu3: “Christophe cherchait un Français à aimer, pour l’amour de la France” (*Jean-Christophe*, 776). Necesitan pues aprender a descubrir la verdadera esencia del otro y para ello, tendr3n que llevar a cabo todo un proceso de evoluci3n cognitiva que les permita salir del solipsismo. En ese proceso, adem3s, la percepci3n del otro dar3 lugar a una redefinici3n de s3 mismo, cumpliéndose as3 la tesis defendida por Pageaux a la que hac3amos alusi3n en el bloque te3rico: “dire l’Autre peut aussi servir

les défoulements ou les compensations, justifier les mirages ou les fantasmes d'une société" (Pageaux 2007, 46).

Se hace necesario pues despertar hacia una nueva vida.

4. 'LE MÊME ET L'AUTRE'. IDENTIDAD Y ALTERIDAD (II): 'INCIPIT VITA NUOVA',⁹⁹

-Je suis Française.

Il eut un geste d'étonnement:

-Française? Je ne l'aurais jamais cru.

-Pourquoi? demanda-t-elle timidement.

-Vous êtes si... sérieuse! dit-il.

(...)

-C'est curieux que vous soyez Française!...

Vraiment (...) on ne le croirait jamais

(*Jean-Christophe*, 447).

Después de su primer encuentro con Antoinette y Corine (p. 439), Christophe sospecha que detrás de las imágenes culturales que tiene de Francia hay algo más: "Dès sa première rencontre avec la France" -que son Corinne y Antoinette- "elle lui posait l'énigme de sa double nature. Mais comme tous les Allemands, il ne s'inquiétait point de la résoudre" (*Jean-Christophe*, 463). La imagen de Corinne se configura así, inicialmente, como el primer indicio en la novela de que existe una Francia diferente alejada de los estereotipos: "La France pour lui était Corinne: de beaux yeux lumineux, une jeune bouche rieuse, des manières franches et libres, une voix bien timbrée: il avait grande envie d'en connaître davantage" (*Jean-Christophe*, 498). Poco a poco, Christophe sentirá más y más deseos de descubrir esa Francia aún desconocida:

⁹⁹ La expresión "incipit vita nuova" ha sido tomada de la referencia a Dante que encontramos en el relato *La Scarlatine* de Stefan Zweig: "Puis il sortit de l'encre noire et de l'encre rouge ainsi que toutes sortes de plumes et entreprit de dessiner sur la première page avec force fioritures et arabesques les mots de Dante: « *Incipit vita nuova* » « Une nouvelle vie a commencé » (...) Il fallait que cela brille comme du sang!" (Zweig 1998, 113).

L'énigme de la France se posait de nouveau avec plus d'insistance. Christophe ne se lassait pas d'interroger madame Reinhart sur ce pays qu'elle prétendait connaître. [...] Ce qui lui fut plus précieux encore que les souvenirs de Lilli Reinhart, ce furent ses livres. Elle s'était fait une petite bibliothèque de volumes français: des manuels d'école, quelques romans, quelques pièces achetées au hasard. À Christophe, avide de s'instruire et ne connaissant rien de la France, ils parurent un trésor quand Reinhart les mit obligeamment à sa disposition (*Jean-Christophe*, 500).

El problema es que las vías de conocimiento a las que tiene acceso Christophe - los recuerdos de Mme Reinhart y la colección de libros que ella misma ha reunido "au hasard"¹⁰⁰ - no son las adecuadas. En cualquier caso, se trata de un proceso muy complicado: ¿acaso no reconoce más tarde el propio Olivier que "c'est à peine si la France est connue des Français" (*Jean-Christophe*, 893)? Por eso, no resulta extraño que el descubrimiento de 'la vraie France' produzca en Christophe, ante todo, un efecto de sorpresa:

Ce qu'il les pardonnait le moins, c'était qu'à les voir, à voir la France à travers eux, il était impossible d'imaginer qu'une telle fleur de pureté et de poésie héroïque eût pu jamais pousser de ce sol. Et pourtant, cela était (*Jean-Christophe*, 775);

Le spectacle de la France cachée achevait de bouleverser toutes ses idées sur le caractère français (*Jean-Christophe*, 929).

Por otro lado, el espacio en el que se encuentra 'la vraie France', configurado en la novela como un lugar utópico, constituye una especie de 'Eldorado' al que resulta extremadamente difícil acceder. Por eso, de forma metafórica, le resultará muy difícil hablar con Antoinette, que siempre termina desapareciendo sin que pueda entablar conversación con ella: "Christophe, malgré tout, s'obstina à passer: il se trouva pris au milieu des voitures, sans pouvoir avancer ni reculer. Quand il réussit à se dégager enfin

¹⁰⁰ El repertorio de Mme Reinhart es limitado, sólo lee aquello a lo que tiene acceso. Su biblioteca constituye así una especie de archivo personal o 'Speichergedächtnis' muy restringido a partir del cual, de forma casi exclusiva, toma forma la imagen que ésta tiene de Francia. No es de extrañar que dicha imagen se aleje tanto de lo que Olivier llamará más tarde 'la vraie France'.

et à atteindre la place où il avait vu Antoinette, elle était déjà loin” (*Jean-Christophe*, 864). El acceso a 'Eldorado', como sucede también en *Candide*, es muchas veces fruto del azar, algo que se pone también de manifiesto en *La Recherche* proustiana...

Otro de los obstáculos que deberá superar Christophe para acceder a esa Francia verdadera es su falta de curiosidad inicial. Durante sus primeros días de estancia en París, Christophe viaja, pasea, está en continuo movimiento, y sin embargo, su mirada es pasiva. El movimiento espacial no viene acompañado de un movimiento cognitivo. Ve pero no mira, percibe el mundo sin reflexionar sobre sus percepciones:

Ce bruit, ce grouillement, cette odeur saisirent Christophe. Il s’arrêta un instant, fut aussitôt poussé par ceux qui marchaient derrière lui, emporté par le courant. Il descendit le boulevard de Strasbourg, **ne voyant rien**, se jetant gauchement contre les passants (*Jean-Christophe*, 613);

Paris lui causait, depuis le premier soir, une répulsion instinctive. **Il n’avait envie de rien voir: nulle curiosité**; il était trop préoccupé de sa vie pour prendre plaisir à regarder celle des autres; et les souvenirs du passé, les monuments d’une ville, le laissaient indifférent (*Jean-Christophe*, 626);

Il s’imprégnait, longuement, en silence, des êtres, comme une éponge; et il les emportait. **Il lui semblait n’avoir rien vu**, et ne se souvenir de rien. Longtemps après, - des heures, souvent des jours, - lorsqu’il était seul et regardait en lui, il s’apercevait qu’il avait tout raflé (*Jean-Christophe*, 641);

Il était plus libre d’esprit dans un milieu étranger. Ses yeux s’ouvraient malgré lui à la grande Comédie du monde (*Jean-Christophe*, 692).

A todas estas dificultades se unirá la desconfianza con la que Christophe asimila los múltiples pero tímidos indicios de que existe una realidad inmensa escondida detrás de las apariencias:

Christophe ne pouvait comprendre qu’Olivier fût Français. Son ami ressemblait si peu à tous les Français qu’il avait vus! (...) Christophe voulait prouver à Olivier que sa sœur et lui ne devaient pas être tout à fait Français. -Mon pauvre ami, lui dit Olivier, que sais-tu de la France? Christophe protesta de la peine qu’il s’était donnée pour la connaître (*Jean-Christophe*, 891).

Esto es así porque durante mucho tiempo Christophe sólo conoce la Francia de la 'Foire', en la que 'le paraître' se impone al 'être'; y liberarse del ruido ensordecedor que la caracteriza le resulta extremadamente difícil, tal y como le reprocha Olivier:

Comme tous les étrangers, tu donnes une importance démesurée à nos romans, à nos scènes de boulevards, aux intrigues de nos politiciens... (...) Tu t'étonnes de trouver un Français qui ne vit pas pour être heureux, heureux à tout prix, mais pour accomplir ou pour servir sa foi? Il y a des milliers de gens comme moi. (...) Tous tes compatriotes qui viennent chez nous ne voient que les parasites qui nous rongent, les aventuriers des lettres, de la politique et de la finance, avec leurs pourvoyeurs, leurs clients et leurs catins; et ils jugent la France d'après ces misérables qui la dévorent. (...) C'est à peine si la France est connue des Français (*Jean-Christophe*, 892-893).

A lo que añadirá más tarde: "Nous savons que nous sommes des milliers d'hommes en France qui pensons de même, nous savons que nous parlons en leur nom, et nous ne pouvons nous faire entendre! L'ennemi tient tout: journaux, revues, théâtres" (*Jean-Christophe*, 894).

*

Para Rolland, tal y como se demuestra en obras como el *Théâtre du Peuple* (cf. Rolland 1926 [1903]), el pueblo constituye la verdadera esencia de la nación. Así lo anuncia ya en la novela:

[Christophe] entrevoyait, pour la première fois, ce peuple de France, qui donne l'impression d'une durée éternelle, qui fait corps avec sa terre, qui a vu passer, comme elle, tant de races conquérantes, tant de maîtres d'un jour, et qui ne passe point (...). Tant de puissances de vie enterrées, sans que personne [ne] s'en souciât! Et, en revanche, tous ces morts vivants, qui encombre la terre, et qui prennent, au soleil, la place et le bonheur des autres (*Jean-Christophe*, 768-769).

Del pueblo, Christophe sólo tenía la imagen que le proporcionaban las novelas naturalistas, convertidas ya en capital simbólico de su memoria cultural:

Il n'avait vu jusque-là les gens du peuple français qu'à travers les romans naturalistes et les théories des petits hommes de lettres contemporains. (...) Il

découvrait avec surprise l'intransigeante honnêteté de Sidonie. (...) Le peuple a ses aristocrates, de même que la bourgeoisie a ses âmes de la plèbe. Des aristocrates, c'est-à-dire des êtres qui ont des instincts, un sang peut-être, plus purs que les autres, et qui le savent, qui ont la conscience de ce qu'ils sont, et la fierté de ne pas déchoir. Ils sont minorité; mais, même tenus à l'écart, on sait bien qu'ils sont les premiers; et leur présence est un frein pour les autres (*Jean-Christophe*, 767).

En la novela, Antoinette y Olivier son los personajes en los que con mayor intensidad aparece representado ese pueblo virtuoso. Es precisamente a través de ellos como Christophe conseguirá, después de mucho tiempo, acceder al espacio utópico de 'Eldorado'.

A₂ y F₂

El descubrimiento de F₂ de la mano fundamentalmente de Olivier y Antoinette se traducirá en la redefinición de la propia identidad, dando lugar en Christophe a una nueva percepción de su propio país que transmitirá a su compañero (A₂). De esta forma, ambos podrán constatar hasta qué punto lo que une a ambas naciones es mucho más poderoso que lo que las separa. En la tabla siguiente, expongo una serie de fragmentos de la novela donde se dibuja a modo de **guión** la morfología de esas nuevas realidades, A₂ y F₂:

<i>Variable</i>	<i>Extractos</i>
A₂	La nueva imagen de Alemania se ve muy bien en el episodio en el que Christophe vuelve a su país para visitar a su madre, que está a punto de morir. Se trata de una Alemania que admira a la nación vecina, la Francia de la Revolución, a la que además envidia por los logros conseguidos en los últimos tiempos. Rolland se sitúa en la línea de otros intelectuales de su tiempo, como Jean Jaurès (cf. Jaurès 1923).
F₂	<p>(1) “La maison où habitaient Christophe et Olivier (...) était un monde en raccourci, une petite France honnête et laborieuse, sans rien qui attachât entre eux ses divers éléments” (p. 907).</p> <p>(2) “Le gracieux jardin d'en bas, au pied de la maison de Christophe et d'Olivier, au fond de ses quatre murs, était le symbole de cette petite</p>

France. C'était un coin de verdure, **fermé au monde** extérieur. Parfois, seulement, le grand vent du dehors, qui descendait en tourbillonnant, apportait à la jeune fille qui rêvait le souffle des champs lointains et de la vaste terre" (p. 926): el jardín, tal y como se ve también en *La nouvelle Héloïse*, es un elemento característico de la 'vraie France'. Representa el ideal rousseauiano de sociedad virtuosa, cuyo núcleo es la familia y cuya forma de vida se aleja de la pomposidad aristocrática del Antiguo Régimen. Pero a diferencia de Rousseau, Rolland se fija en las clases populares y critica a la burguesía, cuya obsesión por las apariencias (lo que más arriba he llamado 'le paraître') han convertido al país en una 'Foire'. No podemos pasar por alto, a este respecto, los contextos pre-revolucionarios en los que fueron publicadas *La nouvelle Héloïse* (1761) y *Jean-Christophe* (1904-1912): la primera, apenas tres décadas antes de la Revolución burguesa de 1789; la segunda, pocos años antes de la Revolución obrera de 1917. En ambos casos, la clase social considerada como sinónimo de virtud (burguesía y clase obrera, respectivamente) ansía llevar a cabo una movilización vertical que todavía no se ha producido.

(3) "Christophe découvrit l'énorme puissance d'idéalisme qui animait les poètes, les musiciens, les savants français de son temps" (p. 894): el idealismo era uno de los rasgos fundamentales que caracterizaban A₁. Aquí, como vemos, constituye un elemento característico de F₂, destruyéndose al mismo tiempo, al menos de forma parcial, que lo francés es necesariamente cartesiano, racionalista (F₁). Senancourt, uno de los principales precursores del Romanticismo francés, constituye una buena prueba de ello. Algo similar sucedía con el clasicismo francés y el barroco, tal y como apuntábamos en el capítulo 2 al hablar de las edades clásicas. Frente a la idea de que todo en el siglo XVII es puramente francés y sigue necesariamente la línea de Malesherbes (F₁), vimos que numerosas obras de la época incorporan elementos del barroco importados directamente de otros países como España. El reconocimiento de este hecho supone aceptar la existencia, también en lo que respecta a la edad de oro francesa, de una F₂.

(4) "Comme tous les étrangers, tu donnes une importance démesurée à nos

romans, à nos scènes de boulevards, aux intrigues de nos politiciens... Je te montrerai, quand tu voudras, des femmes qui ne lisent jamais de romans, des jeunes filles parisiennes qui ne sont jamais allées au théâtre, des hommes, des intellectuels qui ne se sont jamais occupés de politique. Tu n'as vu ni nos savants ni nos poètes. Tu n'as vu ni les artistes solitaires qui se consomment en silence, ni le brasier brûlant de nos révolutionnaires. Tu n'as vu ni un seul grand croyant, ni un seul grand incroyant. Pour le peuple, n'en parlons pas! À part la pauvre femme qui t'a soigné, que sais-tu de lui? Où aurais-tu pu le voir? Combien de Pariseins as-tu connus, qui habitaient au-dessus **du second ou du troisième étage?**" -[La verdadera Francia tiene sus espacios, aunque pasan desapercibidos. Están muy alejados de la 'Foire' y de los teatros que frecuenta Christophe]- "Si tu ne les connais pas, tu ne connais pas la France. Tu ne connais pas, dans les pauvres logements, dans les mansardes de Paris, dans la **province muette**, les cœurs braves et sincères, attachés pendant toute une vie médiocre à de graves pensées, à une abnégation quotidienne -la petite Église, qui de tout temps a existé en France- petite par le nombre, grande par l'âme, presque inconnue, sans action apparente" -[veremos más tarde la importancia que tiene la acción para Rolland]-, "et qui est toute la force de la France, la force qui se tait et qui dure, tandis qu'incessamment pourrit et se renouvelle ce qui se dit: l'élite... Tu t'étonnes de trouver un Français qui ne vit pas pour être heureux, heureux à tout prix, mais pour accomplir ou pour servir sa foi? Il y a des milliers de gens comme moi, et plus méritants que moi, plus pieux, plus humbles, qui, jusqu'au jour de leur mort, servent sans défaillance un idéal, un Dieu, qui ne leur répond pas. Tu ne connais pas le menu peuple économe, méthodique, laborieux, tranquille, avec au fond du cœur une flamme qui sommeille, - ce peuple sacrifié, qu'à défendu jadis contre l'égoïsme des grands mon « pays », le vieux Vauban aux yeux bleus. Tu ne connais pas le peuple, tu ne connais pas l'élite. As-tu lu un seul des livres qui sont nos amis fidèles, les compagnons qui nous entretiennent?" - [Christophe sólo conoce los cánones oficiales, que son los que se exponen en la 'Foire']-. "Sais-tu l'existence de nos jeunes revues, où se dépense une telle somme de dévouement et de foi? Te doutes-tu des personnalités

morales qui sont notre soleil et dont le muet rayonnement fait peur à l'armée des hypocrites? Ils n'osent pas lutter de front; ils s'inclinent devant elles, afin de mieux les trahir. L'hypocrite est un esclave, et qui dit esclave dit maître. Tu ne connais que les esclaves, tu ne connais pas les maîtres... Tu as regardé nos luttes, et tu les as traitées d'incohérence brutale, parce que tu n'en as pas compris le sens. Tu vois les ombres et les reflets du jour, tu ne vois pas le jour intérieur, notre âme séculaire. As-tu jamais cherché à la connaître? As-tu jamais entrevu notre action héroïque, des Croisades à la Commune? As-tu jamais pénétré le tragique de l'esprit français? T'es-tu jamais penché sur l'abîme de Pascal?" -[Las ideas de Pascal han impregnado de forma muy significativa el pensamiento en Francia. Esto explicaría por qué se trata esencialmente de un pueblo laborioso que no deja de cultivar su jardín. Y sin embargo, Pascal no es una referencia fundamental en la F₁ defendida por el discurso oficial]-. "Comment est-il permis de calomnier un peuple qui, depuis plus de six siècles, agit et crée, un peuple qui a pétri le monde à son image par l'art gothique, par la raison classique, et par la Révolution, - un peuple qui, vingt fois, a passé par l'épreuve du feu et s'y est retrempé, et qui, sans mourir jamais, a ressuscité vingt fois!" (p. 892-893).

(5) "On ne saura jamais tout ce que nous avons souffert, attachés au génie de notre race, gardant en nous comme un dépôt sacré la lumière que nous en avons reçue, la protégeant désespérément contre les souffles ennemis qui s'évertuent à l'éteindre" (p. 893).

Tabla 8: imágenes de Alemania y Francia: 'incipit vita nova'

E₂ no constituye, sin embargo, el estadio final en el proceso de evolución cognitiva que atraviesa Christophe a lo largo de la novela. De hecho, a su llegada a Italia, episodio muy posterior a la muerte de Olivier, Christophe vuelve a mostrar el mismo desinterés por la alteridad que cuando llegó a París por primera vez:

D'ailleurs, l'Italie ne l'attirait point. Il ne la connaissait que par l'infâme musique des « véristes » [...] Enfin, ce vieux levain d'antipathie instinctive qui

couve au fond des cœurs du Nord pour les hommes du Midi, ou du moins pour le type légendaire de jactance oratoire qui représente, aux yeux des hommes du Nord, les hommes du Midi. [...] Non, il n'avait nulle envie de faire plus ample connaissance avec le peuple sans musique [...] Mais à ce peuple pourtant, Grazia appartenait (*Jean-Christophe*, 1343);

Rien ne l'intéressait des souvenirs italiens, des villes d'art du passé. De Rome il ne vit rien, il ne chercha à rien voir (*Jean-Christophe*, 1346).

Esto demuestra que se puede caer una y otra vez en el solipsismo cuando, por ejemplo, el objeto observado cambia. De hecho, la evolución que experimenta Christophe en su particular proceso de conocimiento del mundo no culminará hasta su muerte. Sólo entonces descubrirá 'l'Océan de l'Être'...

5. 'LE MÊME ET L'AUTRE'. OTROS PERSONAJES Y ARQUETIPOS

La evolución que experimenta la visión que Christophe y Olivier tienen del otro y de sí mismos no se puede aplicar al resto de personajes de la novela. De hecho, ambos constituyen una excepción dentro de la diégesis, ya que son los únicos que, siguiendo un proceso lento pero firme, aprenden a percibir la identidad y la alteridad liberándose del peso de las imágenes culturales impuestas desde arriba o simplemente heredadas de la tradición.

Sin embargo, esto tampoco quiere decir que ningún otro personaje de la novela consiga salir, ni siquiera un poco, del solipsismo cognitivo. Para completar el análisis, propongo a continuación una constelación de personajes arquetípicos, considerando el grado de evolución cognitiva que manifiestan a lo largo del texto, esto es, su capacidad de liberarse del peso de las imágenes estereotipadas para acceder, en mayor o menor medida, al conocimiento verdadero:

Arquetipo	Intensidad de la evolución cognitiva
1) Artista verdadero: -Christophe -Olivier -Beethoven (<i>in absentia</i>)	Alta
2) Personajes con sensibilidad artística: -el viejo Schulz -el tío Gottfried -Jean-Michel -Grazia	Media-alta
3) Personajes en movimiento: -Antoinette -Sabine -los judíos	Media
4) Personajes con voluntad cognitiva cero: -Lévy-Cœur -Colette Stevens	Baja, casi nula
5) Personajes con movimiento cero: -Louisa -Céline -Minna -Mme Germain	Nula

Tabla 9: personajes e intensidad de su evolución cognitiva

1) *El artista verdadero:*

Es aquél que, como hemos visto más arriba, consigue, mediante la creación artística, acceder a lo que Rolland llama ‘l’Océan de l’Être’. En los periodos de creación más prolíficos, Olivier y sobre todo Christophe consiguen establecer una relación casi mística con el universo, tal y como se pone muy bien de manifiesto en *Le Buisson ardent* y sobre todo en *La Nouvelle Journée*.

Ya insistimos en el capítulo 2 en el papel fundamental que Rolland atribuye a la creación artística en cualquier proceso cognitivo, también, por tanto, en lo que respecta al conocimiento del otro. En este sentido, la novela, además de ser un relato ficcional, debe ser considerada como un tratado estético.

2) *Personajes con sensibilidad artística:*

Al no ser grandes artistas capaces de crear obras de arte sublimes, estos personajes no consiguen acceder al conocimiento más perfecto. Sin embargo, su relación directa con el arte, como sucede con el viejo Schulz, les permite conseguir que su capacidad cognitiva evolucione de forma satisfactoria.

Otro buen ejemplo es el tío Gottfried, que no deja de viajar con la imaginación: sus lecturas y su contacto casi directo con el arte le permiten descubrir mundos lejanos a los que, de otra manera, no tendría acceso. En su caso, la obsesión por el movimiento se materializa además en el continuo vagar por los alrededores de la localidad en la que vive:

Plusieurs fois, on avait tenté de le fixer quelque part, de lui acheter un petit fonds, un bazar, une mercerie. Mais il ne pouvait s’y faire: une nuit il se levait, mettait la clef sous la porte, et repartait avec son ballot. On restait des mois sans le voir (*Jean-Christophe*, 101);

Il entendit Gottfried qui se préparait à partir. Car Gottfried n’avait pas voulu s’arrêter davantage. En passant par la ville, il était venu, suivant son habitude, embrasser sa sœur et son neveu, mais il avait annoncé que, le lendemain matin, il se remettrait en marche (*Jean-Christophe*, 359).

Son muchos los momentos en el texto en los que la percepción que este tipo de personajes tiene de la alteridad, incluido el propio narrador, viene marcada por algunas experiencias casi místicas vividas ante determinadas obras de arte. El propio

Christophe, cuando ve a Grazia, la llama “petite Vierge d'Andrea del Sarto” (*Jean-Christophe*, 739). Ejemplos como este abundan en la novela:

Ces fillettes vicieuses, ces gamines ouvrières, reflètent peut-être le plus de la sérénité disparue, celle des statues antiques et des figures de Raphaël (*Jean-Christophe*, 755);

Elle se nommait Céline. (...) Elle ne s'ennuyait pas trop. Elle s'occupait comme elle pouvait, et elle était résignée avec bonne humeur. Il s'exhalait d'elle et du petit cadre que toute femme se crée inconsciemment en quelque lieu qu'elle se trouva, une atmosphère à la Chardin: ce tiède silence, ce calme des figures et des attitudes attentives (...) à leur tâche habituelle (*Jean-Christophe*, 977);

Christophe ne pensait à rien. Il était dans la béatitude. Il n'en sortait que pour faire part de sa joie à ceux qu'il rencontrait: (...) à son unique commensal, un Milanais, qui mangeait du macaroni en roulant des yeux d'Othello, atroces, noirs de haine furieuse, homme apathique; (...) au garçon de restaurant, qui, pour porter un plateau, ployait le cou, tordait les bras et le torse, comme un ange de Bernin (*Jean-Christophe*, 1345).

Ils étaient comme les deux vieux époux de Boecklin, qui s'endorment sous la tonnelle, la main dans la main (*Jean-Christophe*, 1413).

También “la petite Reine, Rainette, tout un côté du corps moulé dans une gouttière, comme une petite Daphné dans son écorce” (*Jean-Christophe*, 1215), o la hija de Lévy-Cœur, que tenía “un sourire de Luini” (*Jean-Christophe*, 1471) son buenos ejemplos de cómo es posible experimentar una percepción artística de la alteridad.

En la novela asistimos también al fenómeno inverso: de la misma manera que la memoria cultural puede determinar la visión de la alteridad -“elle avait la silhouette d'une Diane de Primatice” (*Jean-Christophe*, 1361)-, también el recuerdo del otro puede influir en la percepción de la obra de arte.

En el siguiente fragmento, de hecho, vemos cómo se producen los dos fenómenos a la vez:

[Grazia] avait la silhouette d'une Diane de Primatice. (...) [Christophe] épousait son âme. Il voyait avec ses yeux. Il voyait partout ses yeux, ses yeux tranquilles (...); il les voyait dans les beaux visages mutilés des statues antiques et dans l'énigme de leurs regards muets (*Jean-Christophe*, 1361).

Christophe ve a Grazia en las estatuas de Roma. Gracias a esto, entra en comunión directa con el arte latino:

Par les yeux de Grazia, le sens de l'art latin s'infiltra dans son cœur. Jusque-là, Christophe était demeuré indifférent aux œuvres italiennes. L'idéalisme barbare, le grand ours qui venait de la forêt germanique, n'avait pas encore appris à goûter la saveur voluptueuse des beaux marbres dorés comme un rayon de miel (*Jean-Christophe*, 1361).

En definitiva, puesto que el arte posibilita el acceso a la esencia misma de la vida, la percepción de la alteridad por medio de la obra artística nos permitirá adquirir un conocimiento verdadero del otro. El recuerdo de una de las ‘Dianes de Primatice’ o de la ‘petite Vierge d'Andrea del Sarto’, por ejemplo, podría permitirnos reconocer en el otro rasgos esenciales cuya percepción sólo es posible a través de la analogía con la obra de arte. El reconocimiento en el otro mediante lo que Nathalie Sarraute llamaría un tropismo, es decir, un gesto esencialmente idéntico al de una figura artística (cf. Sarraute 1987), puede traducirse, en definitiva, en toda una experiencia epifánica de revelación de la Verdad.

3) Personajes en movimiento:

En este caso, la evolución en el conocimiento viene propiciada no tanto por la voluntad o la sensibilidad artística, sino por el desplazamiento espacial, que para los personajes de este tipo en la novela suele ser siempre involuntario. La evolución cognitiva no puede ser alta, porque no hay una voluntad directa que la propicie. Sin embargo, tampoco puede ser nula, porque el viaje supone siempre una confrontación directa con el otro y con la mirada que éste proyecta sobre uno.

Especial atención merece el caso de los judíos. De ellos se dice en el texto que constituyen una “double race: la juive et l'allemande” (*Jean-Christophe*, 417). Su facilidad de adaptación se debería, en principio, al hecho de que no tienen raíces sólidas en ningún sitio, tal y como sucede con Manousse Heinmann (*Jean-Christophe*, 1185).

La visión de los judíos en la novela no difiere demasiado del retrato que hace de ellos Albert Memmi en 1957:

La situation des Israélites -éternels candidats hésitants et refusés à l'assimilation- peut être envisagée dans une perspective similaire. Leur ambition constante, et combien justifiée, est d'échapper à leur condition de colonisé, charge

supplémentaire dans un bilan déjà lourd. Pour cela, ils s'efforcent de ressembler au colonisateur, dans l'espoir avoué qu'il cesse de les reconnaître différents de lui. D'où leurs efforts pour oublier le passé, pour parler des habitudes collectives, leur adoption enthousiaste de la langue, de la culture et des mœurs occidentales. Mais si le colonisateur ne décourage pas toujours ouvertement ces candidats à sa ressemblance, il ne leur a jamais permis non plus de la réussir. Ils vivent ainsi une pénible et constante ambiguïté; refusés par le colonisateur, ils partagent en partie la situation du colonisé, ont avec lui des solidarités de fait; par ailleurs, ils refusent les valeurs du Colonisé comme appartenant à un monde déchu, auquel ils espèrent échapper avec le temps (Memmi 1985, 43-44).

En lo 'contingente', en términos de Sartre, la realidad a la que se refiere Memmi es completamente diferente a la que encontramos en la novela, pero en lo 'esencial', es exactamente la misma. Tanto en el contexto de la colonización como en el de la Europa de principios del siglo XX, los judíos no pertenecen nunca por completo a ninguno de los lugares en los que habitan. Acostumbrados y obligados al nomadismo en numerosas ocasiones durante la Historia, han desarrollado un poder de adaptación superior al de otros pueblos. Sin embargo, en muy raras ocasiones se les ha permitido alcanzar una asimilación concreta, quedando así condenados a permanecer siempre como una especie de 'mónada' en el seno de la colectividad en la que viven. Más que cualquier otro pueblo, los judíos han sido víctimas, a lo largo de los siglos, del peso de las imágenes culturales estereotipadas impuestas desde arriba y renovadas por la tradición.

Precisamente porque el peso de la tradición es tan grande y determinante en las relaciones entre 'le même et l'autre', dice Memmi que los judíos intentan "oublier le passé", para que, al menos, su propia tradición no suponga un obstáculo para conseguir la tan ansiada asimilación. También en la novela, los judíos son los que menos vinculados se encuentran a las tradiciones, al inmovilismo: "Les fils semblaient faits pour détruire ce que leurs pères avaient édifié: ils persiflaient les préjugés familiaux et cette manie de fourmis économes et fousseuses" (*Jean-Christophe*, 403). Por eso, son de los pocos en reconocer el mérito de Christophe: "(Lothar Mannheim) avait reconnu sur-le-champ qu'il y avait 'quelque chose' en ce garçon" (*Jean-Christophe*, 411). Lógicamente, no es el caso de todos los judíos de la novela, ya que, como veremos en el capítulo 5, en ninguna colectividad todos los individuos son iguales. Lo vemos muy bien con Lévy-Cœur, que está totalmente integrado en la 'Foire'. Por eso, lo hemos incluido en el grupo siguiente.

Por desgracia, el movimiento de acercamiento que los judíos han intentado llevar a cabo hacia la alteridad a lo largo de la Historia no se ha visto correspondido por otro similar en el sentido inverso. Las consecuencias fatales de este hecho, como bien sabemos, tuvieron su punto álgido en Europa con el Holocausto. La simple aceptación del discurso alternativo propuesto por Rolland en la novela con respecto a la percepción de la alteridad (modo antagónico) habría servido para evitar esta tragedia de la Humanidad.

4) Personajes con voluntad cognitiva cero:

A menudo, se trata de personajes a los que les beneficia, de alguna manera, las imágenes culturales del otro impuestas desde el poder. Como veremos en el capítulo 5, a cada uno de los poderes políticos en la Europa de los Estados-nación le interesa fomentar la rivalidad con las demás naciones europeas. Para ello, insisten en denigrar la imagen del otro, al tiempo que ensalzan la suya propia. Un ejemplo muy claro de esto lo encontramos en la lucha cultural de finales del siglo XIX entre Francia y Alemania, cuyo resultado fue la oposición entre 'Kultur' y 'civilisation', que en realidad habrían podido enriquecerse mutuamente en lugar de convertirse en realidades excluyentes. De esta forma, franceses y alemanes se aseguraron la cohesión y el apoyo de sus ciudadanos con el propósito de conseguir la hegemonía económica y cultural en el continente. Esta visión es radicalmente opuesta a la defendida por Olivier: “Notre génie ne s'affirme pas en niant ou détruisant les atures, mais en les absorbant. Laissez venir à nous et le Nord trouble et le Midi bavard” (*Jean-Christophe*, 927).

En este sentido, el ruido ensordecedor de la 'Foire' actúa en la novela como resorte del poder político e impide que las relaciones entre identidad y alteridad se produzcan de forma satisfactoria. En la 'Foire', lo que prima es la máscara, la apariencia, por eso el conocimiento que allí se tiene del otro es siempre erróneo y superficial. Es en este contexto, como ya vimos más arriba, donde con más fuerza se produce el fenómeno de solipsismo cognitivo. Un ejemplo muy claro lo encontramos en Lévy-Cœur, crítico de arte y firme defensor del discurso oficial.

Otro tipo de personajes que encaja, por motivos diferentes, en este grupo, es el de aquellos que llevan siempre una máscara que impide a los demás acceder a su propia esencia. Muchos de ellos viven en la 'Foire', como es el caso de la actriz Colette Stevens, “[qui, sur scène]” -como en la vida real, podríamos añadir- “jouait comme si elle sentait qu'elle jouait, quoiqu'elle n'en sentît rien” (*Jean-Christophe*, 696). Colette

constituye un ejemplo claro de personaje prometeico, que vive en el dinamismo más absoluto de las apariencias con el objetivo de engañar a quienes la observan desde fuera: “Pour être, il fallait toujours qu'elle fût un autre. Toute sa personnalité, c'était qu'elle ne le restait pas. Elle changeait de vases, souvent” (*Jean-Christophe*, 694). A Christophe le resultará especialmente difícil comprenderla, ya que “sa journée [à elle] éta[nt] une suite de métamorphoses” (*Jean-Christophe*, 701), “[il] ne pouvait assister qu'à quelques-unes de ses transformations” (*Jean-Christophe*, 702).

Como vemos, el conocimiento del otro que aportan los 'potins' y las apariencias es un conocimiento falseado y con una fuerte carga de subjetividad. Por eso, cada uno de los personajes de la 'Foire' está condenado al solipsismo.

Personajes como Colette contrastan con otros como el viejo Schulz o Grazia, que alejados del ruido ensordecedor de la 'Foire', forman parte, desde el anonimato, de “cette armée silencieuse d'admirateurs de Christophe et de son art, le seul véritable” (*Jean-Christophe*, 745). Y son muchos los que conforman esta ‘armée silencieuse’ de personajes con verdadera sensibilidad artística, escondida detrás de las apariencias. También Olivier es admirado por muchos desde el silencio: “Dans le même temps lui venaient d'autres amis inconnus, que commençait de lui attirer la lecture de ses œuvres. La plupart vivaient loin de Paris, ou à l'écart, et ne le rencontreraient jamais” (*Jean-Christophe*, 1064). La experiencia del arte verdadero permite así que desde el silencio, se cree una especie de ‘petite famille de génie’ capaz de desbancar a los pregoneros de la 'Foire', la ‘grande âme collective’, en definitiva, con la que soñaba Rolland.

5) Personajes con movimiento cero:

Louisa es un buen ejemplo de este tipo de personajes en la novela: “Elle souffrait de sa solitude. Mais elle n'aurait pu se décider à venir rejoindre Christophe à Paris: elle était trop timorée, attachée à sa petite ville, à son église, à sa maison, elle avait peur des voyages” (*Jean-Christophe*, 753). En su caso es la inmovilidad espacial la que le impide acceder al otro. Por eso, está condenada a vivir en el solipsismo. Lo vemos muy bien cuando, después de varios años en París, Christophe vuelve a su ciudad natal. El lector enseguida percibe el contraste en la forma que cada uno de ellos tiene de percibir el mundo y que, en un primer momento, durante los años de infancia y adolescencia de Christophe, apenas diferían.

En este mismo episodio, a su vuelta de París, se produce también el reencuentro entre Christophe y Minna, otro ejemplo de personaje con movimiento cero. Este

reencuentro es todavía más esclarecedor que el anterior, ya que Minna, sin haber viajado apenas, cree conocer mejor que nadie cómo son los franceses. No sólo vive presa de las imágenes estereotipadas, sino que además las defiende como verdades absolutas:

Elle l'interrogea avec insistance sur Paris. Elle manifesta pour cette ville autant de curiosité que de mépris. Elle prétendait la connaître, ayant vu les Folies-Bergères, l'Opéra, Montmartre et Saint-Cloud. D'après elle, les Parisiennes étaient des cocottes, de mauvaises mères, qui avaient le moins possible d'enfants et ne s'en occupaient point, les laissant au logis pour aller au théâtre ou dans les lieux de plaisir. Elle n'admettait point qu'on la contredît. [...] Elle en était restée au point où il l'avait laissée; elle aimait les mêmes choses [...] elle opposait le Jean-Christophe d'autrefois au Jean-Christophe d'aujourd'hui; et elle préférait le premier. Autour d'elle, personne n'avait changé d'esprit, que Christophe (*Jean-Christophe*, 1121).

Como vemos, con Minna se pone muy bien de manifiesto hasta qué punto la inmovilidad espacial dificulta el conocimiento de la alteridad. Enseguida, Christophe se siente invadido por una desagradable sensación de incomodidad:

L'immobilité de la petite ville, son étroitesse d'horizon, lui étaient pénibles. Ses hôtes passèrent une partie de la soirée à l'entretenir de commérages sur le compte de gens qu'il ne connaissait pas. [...] Il essaya de parler de sa vie à l'étranger. Mais tout de suite, il se heurta à l'impossibilité de leur faire sentir cette civilisation française dont il avait souffert, et qui lui devenait chère, en ce moment qu'il la représentait dans son propre pays (*Jean-Christophe*, 1121).

Céline es otro buen ejemplo de personaje estático, que ni siquiera viaja con la mente, leyendo libros. Su inmovilidad es pues casi absoluta:

Elle lisait peu, ne connaissait aucun livre nouveau, n'allait jamais au théâtre, ne voyageait jamais - (les voyages ennuyaient le père, qui avait trop voyagé autrefois), - ne prenait part à aucune œuvre de philanthropie mondaine (son père les critiquait), - n'essayait point d'étudier - (il se moquait des femmes savantes), ne bougeait guère de son carré de jardin, au fond des quatre grands murs, comme d'un énorme puits (*Jean-Christophe*, 977).

Todo lo que sabe se lo ha enseñado su padre, como consecuencia de lo cual su memoria cultural está fuertemente determinada por la memoria comunicativa que le transmiten en casa¹⁰¹.

*

El inmovilismo, tanto espacial como temporal, tiene para Rolland consecuencias terribles en todos los ámbitos, ya sea en la vida cotidiana como en lo referente a la cultura.

Empecemos por el **inmovilismo temporal**. La percepción de la cultura propia y de la cultura del otro constituye un caso particular de las relaciones dialécticas entre identidad y alteridad. Una concepción inmovilista de la cultura, confundida con frecuencia con la tradición, supone condenar a la sociedad a la impermeabilidad contra cualquier tipo de novedad, independientemente de que esta proceda del propio grupo o de una colectividad exterior. El inmovilismo cultural se traduce en xenofobia en el último caso y en enquistamiento en el primero, tal y como ya vimos al hablar de la creación de cánones artísticos en el capítulo anterior. En efecto, decíamos, el gusto desmesurado por lo viejo - (cf. *Jean-Christophe*, 311, 397 y 400) - se traducirá siempre en una indeseable 'léthargie culturelle', como diría Memmi. Se trata pues de evitar "Das ewig Gestrige, das immer war und immer wiederkehrt"¹⁰² (*Jean-Christophe*, 400), permitiéndose así el necesario relevo generacional tan necesario para la buena salud de cualquier sociedad.

Sin embargo, tampoco se puede romper por completo con la tradición. Para Franz Mannheim, en la novela, lo antiguo es sinónimo de muerte, como lo son los recuerdos cuando nos ceñimos a ellos. "En tout cas" -dice Christophe- "il y a du vieux

¹⁰¹ La lectura constituye una fuente de conocimiento inagotable. Por eso, personajes como Olivier, que apenas viajan de forma efectiva, no pueden ser considerados como personajes con movimiento cero: "Olivier passait les journées, perché dans les branches d'un frêne, et lisant des histoires merveilleuses: la délicieuse mythologie, les *Contes* de Musæus, ou de Mme d'Aulnoy, ou les *Mille et une Nuits*, ou des romans de voyage. Car il avait cette étrange nostalgie des terres lointaines, « ces rêves océaniques », qui tourmentent parfois les jeunes garçons des petites villes de province française" (*Jean-Christophe*, 789-790).

¹⁰² "El eterno ayer, que siempre fue y siempre regresa" (La traducción es mía).

qui est encore jeune” (*Jean-Christophe*, 401). Mannheim, con su radicalidad, recuerda mucho a quienes veían en la guerra una opción deseable y necesaria para conseguir liberar a Europa del pasado y romper de forma absoluta con el mundo del ayer. El desastre de 1914 nos enseña que esta visión tampoco es la acertada. Por eso, como bien sabemos, es necesario que exista un equilibrio entre pasado y futuro.

Lo mismo en lo que respecta a las relaciones humanas. Mme Germain y su suegra son un buen ejemplo de ello:

Elle s'entourait des reliques et des images de sa petite fille; et, à force de les fixer, elle ne la voyait plus; les images mortes tuaient l'image vivante. Elle ne la voyait plus; et elle s'obstinait; elle voulait, elle voulait penser uniquement à elle; ainsi, elle avait fini par ne plus pouvoir même penser à elle; elle avait achevé l'œuvre de la mort (*Jean-Christophe*, 991).

El recuerdo muerto, la fijación por el pasado, las desvincula del presente y, por tanto, de la vida. El inmovilismo temporal supone en este caso una fijación desmesurada por el recuerdo, prueba de que también el olvido es necesario para la vida. Ejemplos de esto los encontramos con frecuencia en la novela. También Louisa, cuando está a punto de morir, “passait des journées, assoupie, au milieu du passé” (*Jean-Christophe*, 1012), como vimos en el capítulo 2. Podríamos hablar en este sentido de “immobilité funèbre” (*Jean-Christophe*, 1014), volviendo así a la oposición entre el campo semántico de la acción (equivalente a la vida) y el de la inmovilidad (equivalente a la muerte). También el río, con un peso metafórico tan importante en la novela, se mueve muy lentamente cuando está a punto de llegar al mar: “la berge du Rhin, qui se hâtait avec une paix puissante, entre ses rives basses, vers sa mort dans les sables du Nord” (*Jean-Christophe*, 1015).

Pero ¿por qué el inmovilismo temporal, es decir, la obsesión por los recuerdos y el rechazo casi absoluto del olvido condicionan negativamente la relación entre 'le même et l'autre'? Porque cuando esto ocurre, el individuo no desarrolla ninguna voluntad de acercarse al otro, tal y como sucede con Mme Germain cuando ve llegar a Christophe.

Pero esto no quiere decir que sea necesario olvidar a los seres queridos de otro tiempo: así, Christophe guarda en su memoria los recuerdos del pasado sin por ello perder la conexión con la vida, sin por ello rechazar, en definitiva, la integración de nuevos individuos, nuevas alteridades, en su existencia: “Vous tous, Gottfried, Schulz,

Sabine, Antoinette, vous êtes tous en moi. Vous êtes ma richesse. Nous ferons route ensemble. Je serai votre voix. Par nos forces unies, nous atteindrons au but” (*Jean-Christophe*, 1018). También Olivier y Jacqueline aprenderán a vivir sin olvidar a Antoinette y Marthe Langeais respectivamente. En el caso de Olivier, sólo cuando siente que no tiene futuro, que su enfermedad acabará produciéndole la muerte, se vuelve a refugiarse en el pasado (cf. *Jean-Christophe*, 1228 y 1238).

*

En lo que respecta al **inmovilismo espacial**, el problema no es sólo la falta de movimiento, sino la morfología del espacio en el que viven los personajes de este grupo. Lo vemos en el caso de Angelika Reinhart (Lili), incapaz de adaptarse al espacio cerrado en el que vive: “la susceptibilité insupportable de la petite ville de province n'admettait point qu'on y entrât comme dans un moulin, sans avoir sollicité, dans les règles, l'honneur d'en faire partie” (*Jean-Christophe*, 497). Por su forma de comprender la vida, Lili permanecerá aislada del resto del mundo, al ser considerada por los demás como una realidad exterior a la comunidad. Y precisamente por ser incapaz de adaptarse a las convenciones, “elle était bien faite pour s'entendre avec Christophe” (*Jean-Christophe*, 497). En efecto, gracias a la voluntad de acercamiento hacia el otro que encontramos tanto en Mme Rheinart como en Christophe, y a pesar de vivir en un ‘espace clos’ tan profundamente marcado por la pertenencia o no al mismo, se establece una relación de acercamiento tan satisfactoria entre ambos.

Otro espacio cerrado en el que la aceptación de la diferencia resulta imposible es el pueblo suizo en el que se exilia Christophe al huir de París después de la muerte de Olivier. Se trata de un espacio hostil en el que cualquier manifestación de la alteridad es anulada de forma categórica. En él, la diferencia es rechazada en cualquiera de sus formas: “L'invisible despotisme de l'âme collective pèse sur l'individu; il est, toute sa vie, un enfant en tutelle; rien de lui n'est à lui: il appartient à la ville” (*Jean-Christophe*, 1293). Esta obsesión por la homogeneidad se produce en todos los ámbitos de la vida, también como es lógico en el arte: precisamente en espacios como este es donde se manifiesta de forma más intensa el poder de la memoria política y donde, por tanto, la aceptación de los cánones oficiales es mayor. Aquí, la diferencia es ocultada dentro del compartimento de la ‘Speichergedächtnis’ con mucho más empeño todavía que en la ‘Foire’. Para ello, se recurre a la ayuda de las instituciones, que canalizan la alteridad

artística escondiéndola en sus depósitos: “Peintre, ils le mettaient au musée; penseur, dans les bibliothèques” (*Jean-Christophe*, 1259).

Como vemos, la manera en que los habitantes de este pueblo proyectan su mirada hacia lo diferente constituye un ejemplo claro de ‘**phobie**’. Pero el rechazo no sólo afecta a Christophe, ese ‘étrange étranger’ con el que nadie quiere tener nada que ver. De hecho, el nivel de exclusión al que está sometido Anna es aún mayor. Primero, porque es vista en compañía del joven músico: de hecho, ambos serán objeto de una estrecha vigilancia por parte de todos. Segundo, porque se desconocen sus orígenes: “On ne l’invita guère, [Anna], à cause de la mauvaise réputation que continuait de lui faire l’indécence de son origine” (*Jean-Christophe*, 1273). Y a pesar de no tener la culpa de ello, “elle ne plaisait point; et la tache de naissance n’était pas encore tout à fait effacée” (*Jean-Christophe*, 1274). Es otra manifestación más de cómo puede funcionar la memoria comunicativa: “On se contait que, quelques années avant, une jeune fille, livrée à cette persécution, avait dû fuir du pays avec les siens” (*Jean-Christophe*, 1296). En casos como este, además, el ‘potin’ se convierte en un arma arrojadiza, en un medio de exclusión, análogamente a lo que ocurría con Christophe en la ‘Foire sur la place’ (cf. *Jean-Christophe*, 635 y 638).

En espacios como este, sólo durante el carnaval es posible convertirse en otro:

Le carnaval, dans cette ville, avait gardé jusqu’au temps où se déroule cette histoire -(il a changé depuis)- un caractère de licence et d’âpreté archaïque. (...) Tout ce qui s’amassait dans les bas-fonds de l’âme: jalousies, haines secrètes, curiosité impudique, instincts de malveillance inhérents à la bête sociale, crevaient d’un coup avec le fracas et la joie d’une revanche. Chacun avait le droit de descendre dans la rue, et, masqué prudemment, de clouer au pilori, en pleine place publique, celui qu’il détestait, d’étaler aux passants tout ce que lui avait appris un an d’efforts patients, tout son trésor de secrets scandaleux, goutte à goutte amassés (*Jean-Christophe*, 1295).

De forma paradójica, las máscaras del carnaval permiten a los individuos comportarse tal y como son. Se trata de una excepción puntual en un momento del año muy preciso, fuera del cual se impone la homogeneidad.

El inmovilismo, en definitiva, tanto espacial como temporal, es siempre negativo. Por eso, Christophe rechaza tan a menudo y con tanta contundencia la neurastenia que afecta a tantos personajes en la novela: “[Christophe] en avait assez de

la société parisienne; il ne pouvait plus souffrir ce vide, cette oisiveté, cette impuissance morale, cette neurasthénie, cette hypercritique, sans raison et sans but, qui se dévore elle-même” (*Jean-Christophe*, 711).

6. CONCLUSIONES

Según todo lo visto anteriormente, Rolland propone en el texto una nueva forma de proyectar la mirada hacia uno mismo y hacia la alteridad. Al proponer un discurso alternativo que redefina tanto la visión del mundo como las relaciones entre identidad y alteridad, comprobamos que, en efecto, de los cuatro modos retóricos presentes en el texto, es el antagónico el que predomina sobre todos los demás.

Ese discurso alternativo afecta a las tres coordenadas que definen la vida de cualquier individuo y/o colectividad: espacio, sujeto y tiempo. De hecho, también las cuatro dimensiones de la memoria descritas por Aleida Assmann, política, social, cultural e individual, vienen determinadas por estas tres coordenadas, ya que en el caso de las tres primeras, el contexto espacio-temporal es el que decide en gran medida su morfología. La memoria individual, por su parte, vendrá definida por las otras tres, si bien, como ya sabemos, también es posible, con mayor o menor facilidad y siempre en función del grado de democracia en el que nos encontremos, que la memoria individual actualice a las demás (cf. Ilustración 2).

Rolland propone pues una nueva manera de aprehender y comprender el mundo que nos rodea proyectando nuestra mirada hacia el exterior mediante la aplicación de profundos cambios que afectan a las tres coordenadas:

-por un lado, en lo que respecta al sujeto, la alteridad debe ser percibida mediante la relativización e incluso el cuestionamiento de todas las imágenes culturales heredadas a través de la tradición e impuestas desde la memoria política; al mismo tiempo, el individuo debe tomar distancia de sí mismo y aprender a definirse no sólo en función de sus propias convicciones, sino también prestando atención a la manera como lo perciben los demás. Sólo así podremos decidir en qué somos ‘le même’ y en qué somos ‘l'autre’ con respecto a la alteridad;

-por otro lado, en lo que respecta al tiempo, resulta indispensable para la salud de cualquier sociedad conseguir el entendimiento entre las distintas generaciones, de manera que la diferencia de edad no constituya una fuente de solipsismo en el proceso

de conocimiento del otro. De hecho, en la novela, Christophe descubre hasta qué punto resulta determinante la pertenencia a una u otra generación: “Bref, il avait laissé passer le flot de sa génération, sans passer avec elle; et le flot de la génération suivante ne voulait pas de lui. Il était isolé” (*Jean-Christophe*, 1390).

-por último, es necesario fomentar el acercamiento espacial hacia el otro: sin duda, tal y como se demuestra con Christophe, el viaje constituye el medio más eficaz para conseguirlo. En este sentido, Rolland propone ‘la traversée nécessaire du fleuve’. En efecto, el Rin constituye la frontera natural que separa las dos naciones cuyo enfrentamiento secular conduciría a Europa al desastre. Pero en la novela, encontramos otro río cuya carga simbólica es aún mayor, tal y como veremos en el capítulo siguiente. Se trata del río que tiene atravesar San Cristóbal, con el niño en brazos, para proyectar sobre la Humanidad la luz del conocimiento verdadero.

*

Como vemos, para Rolland, lo que en definitiva impide al ser humano acceder a la Verdad es la presencia de fronteras. En efecto, fronteras de todo tipo nos impiden llevar a cabo un ‘incipit’ hacia una ‘vita nuova’, condenándonos así a vivir sumidos en un profundo solipsismo cognitivo. En la novela, encontramos fronteras de todo tipo presentes en cada una de las tres coordenadas:

-en lo que respecta al sujeto, las fronteras que separan a los individuos son las imágenes estereotipadas y su correlato más nocivo, los prejuicios; asimismo, el abismo que a menudo se abre entre el ‘ser’ y el ‘parecer’ en contextos como el de la ‘Foire’ dificultan de forma considerable el entendimiento entre las personas, tal y como le sucede a Christophe con Colette Stevens;

-en lo que respecta al espacio, las fronteras que separan a los diferentes pueblos europeos en la Europa de los Estados-nación constituye el principal obstáculo para el entendimiento entre las naciones. Se trata de fronteras magnificadas por los poderes políticos para satisfacer sus intereses particulares. Por eso, Rolland recuerda a los pueblos europeos que existe un elemento común que los une y que está por encima de cualquier diferencia: la cultura. En el capítulo 5, tendremos ocasión de ver en qué consiste exactamente el sueño rollandiano de una Patria europea y veremos hasta qué punto *Jean-Christophe* aspira a convertirse en una especie de ‘libro para Europa’,

superando las fronteras nacionales que durante tanto tiempo se han aplicado al estudio de las obras artísticas y culturales;

-en lo que respecta al tiempo, por último, es preciso eliminar las fronteras que separan e incluso enfrentan a las diferentes generaciones. Extrapolando esto a las generaciones ya desaparecidas, es necesario encontrar un equilibrio perfecto que nos permita vincularnos con el presente sin olvidar por completo el pasado. De ese equilibrio entre recuerdo y olvido ya hemos hablado más arriba. Entonces, decíamos que aferrarse de forma obsesiva al pasado (en defensa de la ‘tradición’) es tan nocivo como pretender desvincularse de él por completo (estrategia de la ‘Stunde null’ u ‘hora cero’). La primera de las dos posiciones extremas conduciría, como ya vimos, a una letargia cultural y social; la segunda, a una peligrosa pérdida de las raíces y, por lo tanto, de la propia identidad. En resumen, la frontera entre memoria y olvido debe ser permeable, tanto en lo que respecta a los recuerdos individuales, como a los colectivos, ya sea en el ámbito de las relaciones personales como en el de la cultura y el arte. Rechazamos así, como lo hace Christophe, el “nettoyage général de l’art et de la pensée” (*Jean-Christophe*, 401) que propone Mannheim, quedándonos más bien, como lo hace él, con la imagen de la montaña que nos permite echar una mirada hacia el futuro sin perder de vista el pasado.

La eliminación de las fronteras constituye, en resumen, un eje temático fundamental en la novela. Pero no sólo temático, también formal. Al fin y al cabo, tal y como apuntábamos al principio de este segundo bloque, ¿acaso el objetivo primero de Rolland al escribir *Jean-Christophe* no era abolir de alguna manera las fronteras entre la música y la literatura?

Capítulo 4

JEAN-CHRISTOPHE Y EL RÍO DEL CONOCIMIENTO

1. *JEAN-CHRISTOPHE* Y 'LA TRAVERSÉE NÉCESSAIRE'

El objetivo de este capítulo es exponer una serie de conclusiones parciales que anuncian, en parte, las conclusiones globales del presente trabajo de Tesis. Decimos parciales porque todavía no hemos analizado el nivel de 'mímesis 3' o de refiguración textual que abordaré a lo largo del capítulo 5. De momento me conformo con presentar una serie de reflexiones en torno al nivel de 'mímesis 2' (configuración textual).

La obra narra, como bien sabemos, la trayectoria vital de un joven músico. Como ya se ha apuntado en numerosas ocasiones, puede ser considerada como una novela de formación, ya que, análogamente a lo que sucede en *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, seguida de *Los años de peregrinación* (*Wilhelm Meisters Lehrjahre* y *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, en alemán), novelas con las que Goethe inaugura el subgénero narrativo denominado 'Bildungsroman', la diégesis se centra en la descripción del largo proceso de aprendizaje de su protagonista desde que nace hasta el momento de su muerte. Para ello, se tienen en cuenta las tres coordenadas que definen la vida de cualquier ser humano: sujeto, espacio y tiempo.

'La traversée nécessaire'

Uno de los espacios más importantes en la novela es el río. En *Jean-Christophe*, el río no es sólo metáfora de la vida, como muy bien lo explica Jean-Pierre Valabrègue en su libro *Romain Rolland et la métaphore. La solitude de l'homme de vigie* (2011), sino que además representa la frontera que divide al continente europeo en dos grandes

bloques. El Rin separa Francia y Alemania, enemigos seculares y protagonistas de la gran guerra que devastará Europa poco después de la publicación del último volumen de la novela. Por eso, intuyendo el gran desastre que se avecina, Rolland aboga por ‘la traversée nécessaire’ del gran río.

Esta travesía no es sólo espacial, ya que involucra a su vez a las otras dos coordenadas que definen la existencia de cualquier individuo. Por un lado, el sujeto, ya que el desplazamiento espacial da lugar a un movimiento de acercamiento cognitivo hacia lo diverso. Con ‘la traversée’ del río, Christophe sale de sí mismo para acercarse al otro. La interacción entre identidad y alteridad da lugar en la novela a la superación de una situación de solipsismo cognitivo y desemboca en una nueva etapa (un ‘incipit’ hacia una ‘vita nuova’) marcada por el nacimiento de una conciencia colectiva en la que confluyen ‘le même et l’autre’. En el capítulo 5, veremos que dicha confluencia, generalizada al conjunto de todas las naciones del viejo continente, se traducirá en el sentimiento de pertenencia a una realidad común superior, Europa, que se encuentra por encima de las fronteras nacionales.

Por otro, la travesía del río afecta igualmente a la coordenada temporal, ya que atravesar el Rin equivale de forma simbólica a poner fin a toda una larga serie de hostilidades entre las dos grandes naciones europeas de la época. Así se pone de manifiesto en el postfacio de octubre de 1912, en el que Rolland escribe dos frases fundamentales:

“Voilà ce que nous fûmes”¹⁰³ y “Mourons, Christophe, pour renaître”¹⁰⁴. Esta voluntad de Christophe por llevar a cabo un acercamiento real hacia la nación enemiga da cuenta de la necesidad en Europa de poner fin a una época marcada por los conflictos entre sus pueblos. Aboga pues por la necesidad de dejar atrás lo que Zweig denominará años más tarde *El mundo de ayer* para así, después de una muerte simbólica, renacer en

¹⁰³ “Voilà ce que nous fûmes”: entendemos así por qué se produce en la novela un fenómeno de ‘omnipresencia de la memoria’, tal y como pudimos comprobar más arriba. Volveré a insistir en esta idea en la página siguiente. No podría ser de otra manera en una obra que nace con la pretensión de convertirse en la *Suma* de una época y anuncia la llegada de una nueva concepción epistemológica de la realidad.

¹⁰⁴ Con esta última frase se pone de relieve además la necesidad de llevar a cabo, de forma efectiva, el gran salto generacional que ansían muchos intelectuales y artistas de principios del siglo XX.

una nueva etapa en la que no tengan cabida las hostilidades. La estructura misma de la obra hace hincapié en esto último, tal y como sugiere el título del último volumen, *La Nouvelle Journée*¹⁰⁵.

El problema en Europa es la manera en que se llevó a cabo dicha ‘traversée nécessaire’, ya que a partir de 1945, el ‘incipit’ hacia una ‘vita nuova’ surgirá de las cenizas y de la constatación de un desastre sin precedentes.

2. JEAN-CHRISTOPHE Y LA MEMORIA

Cuando en el capítulo 2 de esta segunda parte hablábamos de la ‘omnipresencia de la memoria’ en *Jean-Christophe*, intuíamos ya hasta qué punto la rememoración de las experiencias vividas y la construcción de discursos del pasado desempeña un papel importante en la novela. Después de un análisis exhaustivo del texto, hemos podido comprobar que efectivamente esto es así.

En enero de 1940, tres décadas después de la publicación de *Jean-Christophe*, Rolland descubre las *Mémoires d’outre-tombe* y escribe: “Il n’est pas de plus grand livre en France” (*LdF*-8 1952, 9)¹⁰⁶. En efecto, la lectura de esta obra no le dejará indiferente.

Las *Mémoires d’outre-tombe* son el resultado de un arduo proceso de introspección por parte de su autor y constituyen la recreación de su memoria individual. A través de la escritura, Chateaubriant consigue poner en orden sus recuerdos, dotándolos de un sustento material que permita su percepción. Las *Mémoires* son por tanto una especie de ‘miroir de l’âme’ en el que se reflejan las vivencias personales de un tiempo ya pasado.

¹⁰⁵ No perdamos de vista el uso de las mayúsculas.

¹⁰⁶ Las referencias a este respecto han sido extraídas del texto “Romain Rolland découvre les *Mémoires d’outre-tombe*”, publicado en un volumen de 1952 titulado *Livres de France, n°8, Bulletin d’information du département étranger: “Romain Rolland”*, Casa Editrice Libreria Ulrico Hoepli (Milán). Esta revista se encuentra disponible en los fondos de la Biblioteca del Teatro Stabile di Torino. Al no figurar el nombre del autor, he optado por citar la fuente de esta manera: (*LdF*-8 1952, n° de página).

Sin embargo, como hemos podido comprobar antes, los procesos de rememoración no suponen nunca una reproducción mimética del pasado. A menudo, realidad e imaginación aparecen imbricados hasta tal punto que resulta imposible separar los recuerdos objetivos de los puramente ficcionales. Paradójicamente, por la manera en que es capaz de servirse de la ficción, la literatura constituye, tal y como dijimos en la primera parte de este trabajo, el ‘medium’ más efectivo para la creación de discursos del pasado. Rolland constata este fenómeno en las *Mémoires*, al mismo tiempo que se da cuenta de que en ellas, Chateaubriant consigue moverse constantemente entre el pasado y el presente, rompiendo de esta manera las barreras del tiempo euclidiano:

Dans ces milliers de pages, où librement se jouent le rêve et le souvenir, entrelaçant toutes les époques de la vie, baignant le passé dans le présent, le présent dans le passé, au point que l’on ne sait plus ce qui est et ce qui fut, que tout est le même, que tout est rêve, et que l’on y perd pied (*LdF-8* 1952, 9).

En efecto, gracias a la literatura, el tiempo lineal y objetivo se convierte en experiencia subjetiva del tiempo vivido. Gracias a la escritura, por tanto, es posible viajar en el tiempo, como muy bien lo supo demostrar Proust en *À la Recherche du Temps perdu*. Esta ruptura de las barreras temporales permite al escritor acceder a la esencia misma de la vida, entrando en contacto directo con los grandes pensadores del pasado:

Le charme incomparable de ces *Mémoires* est que, dans l’absence de toute préoccupation littéraire, la sève d’une grande vie coule à pleins bords, sans s’inquiéter du but -du gouffre d’oubli et d’éternité où s’achemine- musant en route, à tous les détours, cueillant l’instant, où s’entremêlent la vision passée, la vision présente, et la poussière des songes de tous les siècles, la fleur des morts, et des vivants (*LdF-8* 1952, 12).

También en *Jean-Christophe*, “la fleur des morts et des vivants” está presente en todo momento: los grandes genios del pasado, como Pascal, Racine, Beethoven, Molière o Shakespeare, están siempre presentes en el pensamiento de Olivier y Christophe. En este sentido, el presente se nutre del pasado y la memoria se convierte en ‘présentification du passé’.

Pese a que formalmente se trate de textos muy diferentes, tanto en *Jean-Christophe* como en las *Mémoires d'outre-tombe* la memoria desempeña un papel fundamental. En ambas, los pensamientos y vivencias de sus autores recorren el texto desde el principio hasta el final: en el caso de *Jean-Christophe*, esto ocurre así gracias a la proyección del autor en sus dos 'alter ego' ficcionales, Christophe y Olivier. Asimismo, los dos textos llevan a cabo sendos procesos de rememoración del pasado en los que el sentido de lo vivido viene dado no sólo por la lectura de los grandes acontecimientos, sino también por el devenir de todos aquellos que, desde el anonimato, viven el día a día inmersos en el tren de la Historia. El resultado es, en ambos casos, una imbricación total entre las 'vies minuscules', en el sentido de Pierre Michon, y la Historia con mayúsculas. Así, al igual que en *Jean-Christophe*, donde los acontecimientos históricos -extradieéticos- forman parte del día a día de sus personajes -por ejemplo, la crisis de marzo de 1908 entre Francia y Alemania, que a punto estuvo de degenerar en un gran conflicto (cf. *Jean-Christophe*, 996)-, en las *Mémoires*, dice Rolland:

Ce constant regard intérieur ne fait jamais tort à celui sur le dehors. (...) Le héros qui passe est déjà passé, dans l'infini du temps. Tout ce grand fracas, ce génie, ces gloires... un grain de sable... Et tout autour, l'immensité du désert... Silence... Chateaubriant rejoint Pascal (*LdF*-8 1952, 9).

En 1940, después de leer por primera vez las *Mémoires d'outre-tombe*, Rolland toma conciencia de las similitudes esenciales que existen entre éstas y su gran novela, escrita más de treinta años antes. Comprueba hasta qué punto la memoria constituye en ambos textos un elemento nuclear. Su sorpresa es aún mayor cuando constata que Chateaubriant escribió sus *Mémoires* muy cerca del inmueble del boulevard Montparnasse donde Rolland dio vida a Christophe:

Tandis que je me berce de ces Mémoires charmants, je découvre qu'une bonne partie en fut écrite d'une chambre, qui regardait les mêmes beaux jardins, qui ont formé le cadre à mes pensées, de 1902 à 1914, tandis que j'écrivais *Jean-Christophe*. J'ai vu tout cela; quand j'habitais au 162, boulevard Montparnasse, tout cela vivait encore, ces chênes avaient survécu « à leur maître de peu de durée - brevem dominum »... mais son esprit flottait donc là? Il avait là beaucoup rêvé. (...) Que n'ai-je su! Faut-il qu'un

hasard (un instant secret, longtemps contrarié) m'eût fait attendre à la fin de ma vie pour rencontrer l'homme qui m'eût été le compagnon le plus intime, le plus aimé? (*LdF-8* 1952, 11).

En definitiva, en virtud de la conexión y las similitudes esenciales entre ambos textos, podríamos aplicar a *Jean-Christophe* las mismas palabras que Rolland dedicó a la gran obra de Chateaubriant: "C'est beaucoup plus que le chant d'un homme et de son génie, c'est le génie de toute une civilisation" (*LdF-8* 1952, 12).

3. JEAN-CHRISTOPHE, OBRA CATEDRAL

Las obras de Romain Rolland tienen un carácter arquitectónico. Poseen un fundamento, una sucesión de pisos y un coronamiento: en la cúspide más alta del edificio flamea el blanco pendón de una fe. Así es también *Juan-Cristóbal*: un templo al cual debemos examinar con insistencia; debemos penetrar en el laberinto de una conciencia en la cual se hallan concentrados (como en un microcosmo) los aspectos contradictorios del Occidente, sintetizados en la nueva cultura europea. Y, después de haber deambulado por los diez aposentos tan ricos y animados del ciclo de novelas *Juan Cristóbal*, debemos salir y alejarnos, para poder abarcar en una sola mirada la monumental silueta del templo - de un destino individual que llegó a ser un símbolo perfilado en el cielo de las aspiraciones humanas (Relgis 1958, 189).

Relgis acierta cuando atribuye a *Jean-Christophe* un carácter arquitectónico. Reconoce en ella una estructura sólida, una especie de unidad orgánica en la que cada elemento es necesario para asegurar la estabilidad del conjunto. Cada uno de los diez volúmenes que componen la obra confiere, en efecto, un sentido a todos los demás, como si de un puzzle se tratara: el resultado final será una imagen de conjunto determinada por las experiencias vitales de su protagonista. Debemos entender pues esta inmensa obra como un gran templo de enormes dimensiones en cuya estructura cabría diferenciar tres grandes bloques: los cimientos, el cuerpo central y la cúspide.

Los primeros cuatro volúmenes del libro, *L'Aube*, *Le Matin*, *L'Adolescent* y *La Révolte* conforman los cimientos de la obra. En ellos se relata la manera en que Christophe va descubriendo el mundo de forma paulatina. Enseguida, estos primeros años de aprendizaje se ven truncados por una experiencia violenta que obligará a

Christophe a abandonar el país que lo vio nacer. Con su llegada a París y el descubrimiento de 'la Foire', comienza a perfilarse el cuerpo central de la novela. A lo largo de los cuatro volúmenes siguientes, *La Foire sur la Place*, *Antoinette*, *Dans la maison* y *Les Amies*, el aprendizaje de Christophe estará marcado por el contacto directo con la alteridad. Durante su estancia en París, descubrirá que existe una Francia real que poco tiene que ver con las imágenes estereotipadas que durante mucho tiempo habían determinado su visión de la 'Grande Nation'. La huida de París marcará un nuevo punto de inflexión en la novela, dando paso a los últimos dos volúmenes del texto, *Le Buisson ardent* y *La Nouvelle Journée*, constituyen la última etapa del largo proceso cognitivo en el que se desarrolla la vida del protagonista.

En estos dos últimos volúmenes tiene lugar el descubrimiento, por parte del protagonista, del conocimiento verdadero. Esto nos permite considerarlos como la cúspide de la gran catedral cuyos cimientos, sólidos y robustos, permiten a Christophe elevarse hacia lo más alto y tender hacia la verticalidad. En este punto de la novela tiene lugar una especie de comunión entre horizontalidad y verticalidad, o lo que es lo mismo, entre lo temporal y lo divino, ya que es sólo entonces cuando Christophe consigue pasar de una existencia puramente terrenal, basada en la búsqueda de un sustento material con el que asegurarse una supervivencia física, a otra que linda con lo divino. El tránsito de la una a la otra se consigue, como si de una experiencia mística se tratara, mediante la creación artística.

Dicha comunión entre horizontalidad y verticalidad se pone aún más de manifiesto en las últimas páginas de la novela con la reescritura del mito de San Cristóbal. En efecto, abrumado por el peso del niño, Christophe sólo puede fijar su mirada hacia delante. Sólo al final de la travesía se dará cuenta de que lo que porta sobre sus hombros es el conocimiento del mundo, que se eleva hacia lo más alto proyectando su luz hacia el conjunto de la Humanidad.

Subyace así otra metáfora a la que hace referencia Relgis para describir esta gran obra, la metáfora de la montaña. Sólo con la distancia, seremos capaces de observar su magnificencia. Apunta así a otro elemento fundamental en la novela, el de la mirada. La mirada constituye, como veremos a lo largo de todo este bloque, una línea temática esencial en el texto. Supone el estadio necesario en el largo proceso de aprendizaje en el que vive el protagonista. Sólo cuando aprende a mirar desde la distancia, Christophe consigue liberarse del solipsismo y acceder al conocimiento verdadero, no sólo de la vida, sino también del otro y de sí mismo. La novela sigue así el camino trazado en

obras como las *Lettres persanes* de Montesquieu y propone una nueva forma de comprender la identidad en su inevitable relación con la alteridad.

Al carácter arquitectónico de la novela habría que añadir una estructura cíclica claramente definida por el primero y el último de los volúmenes. En efecto, de *L'Aube* a *La Nouvelle Journée*, pasamos por toda una serie de estadios intermedios definidos por una concepción euclídea del tiempo. Sólo al final, cuando Christophe accede al conocimiento verdadero, principio y final terminan solapándose, rompiéndose así las fronteras temporales lineales que definen la existencia horizontal del individuo.

Esta estructura cíclica no es sólo aplicable a la vida de Christophe, sino a la de todo un mundo. *Jean-Christophe*, entendida por su autor como la '*Somme d'un monde*' (cf. Postfacio a la edición de 1912), constituye en definitiva la descripción de un ayer cuyo fin viene anunciado por la llegada inminente de un gran desastre. En efecto, al final de la novela, ya se intuye la explosión de una gran guerra que acabaría devastando el viejo continente. De alguna manera, la muerte de Christophe parece anunciar la gran catástrofe de 1914, de la que Europa saldría profundamente transformada. Ficción y realidad extradiegética caminan así una vez más de la mano, lo cual permite al lector europeo sentirse directamente interpelado por la vida de Christophe.

Esto último responde a la pretensión por parte de Rolland de escribir un libro con marcada vocación europea. Dicha vocación determinó la concepción de la obra (nivel de 'mímesis 1') y constituye una línea esencial en la misma, tal y como hemos comprobado hasta aquí con el análisis del eje sintagmático y del eje paradigmático (nivel de 'mímesis 2'). Dada la importancia que el tema europeo tiene para Rolland, he optado, como ya indiqué al final del primer bloque, por escribir un quinto capítulo en el que me referiré al sueño europeo de Romain Rolland. El punto de partida será una vez más la propia novela. Sin embargo, enseguida haré alusión a otros textos posteriores del autor, sobrepasando de forma paulatina los límites de la obra. Consideraré igualmente la manera en que otros intelectuales se han referido a *Jean-Christophe*, lo cual me permitirá llevar a cabo el estudio de lo que Ann Rigney denomina las 'literary afterlives' de la novela. Completaré así con el nivel de 'mímesis 3' el esquema de Paul Ricœur a partir del cual he estructurado mi análisis. En el apartado de 'Conclusiones' con el que se cierra esta Tesis decidiremos si *Jean-Christophe* constituye una obra 'cultural' (en el sentido de Aleida Assmann y Astrid Erll) para Europa.

Capítulo 5

EL SUEÑO EUROPEO DE ROMAIN ROLLAND

1. VISIÓN ROLLANDIANA DE EUROPA

El contexto en el que Rolland escribe *Jean-Christophe* coincide con los primeros años de vida de las nuevas naciones europeas: en Italia, el llamado ‘Risorgimento’ culminará, en 1861, con la formación de un reino unificado; en Alemania, tres guerras (contra Dinamarca, Austria y Francia) conducirán, en 1871, a la proclamación en Versalles del Segundo Imperio. El optimismo reinante en las jóvenes naciones contrasta con el temor, por parte sobre todo de Francia y Gran Bretaña, de perder la hegemonía que habían ostentado durante siglos. Esto hará que tanto los nuevos Estados como los más antiguos se propongan ampliar su grado de influencia sobre el resto del continente, no sólo mediante el ensalzamiento de su Historia y cultura nacional, sino también mediante la adquisición de nuevos territorios. Así, en la conferencia de Berlín de 1884, las grandes potencias europeas, con Francia y Gran Bretaña a la cabeza, se reparten el continente africano, dando lugar al nacimiento de los grandes imperios coloniales. Europa se convierte de esta forma en una constelación de naciones enfrentadas en las que no sólo los recursos materiales, sino también la cultura y el arte estarán al servicio del poder político.

El modelo que rige la Europa de los Estados-nación estará marcado, fundamentalmente, por el enfrentamiento secular entre Francia y Alemania, un enfrentamiento cuyo episodio más dramático se decide en Sedán en septiembre de 1870. La creencia, al mismo tiempo, de que sólo la guerra será capaz de purificar el continente y de permitir el nacimiento de una nueva era, conducirá a Europa al gran desastre de

1914, un desastre que ya se intuía en los primeros años del siglo XX, pero del que nadie supo imaginar las consecuencias.

Ya durante sus años de formación, Rolland es consciente de la necesidad de transformar Europa convirtiéndola en un espacio en el que las naciones aprendan a crecer unidas. Por ello, ve necesario superar el modelo de los Estados-nación, regido por el concepto de ‘patria’: “Ne vous faites pas d’illusions!”, escribe el 26 de noviembre de 1914 en una carta dirigida a un amigo alemán, “Il n’y a qu’un moyen unique de se libérer: c’est de se dégager de l’idée de patrie. Qui voudra le salut de la civilisation humaine menacée, devra fatalement en venir à cet acte terrible et nécessaire” (Rolland 1953, 37). Sin duda, Rolland desea que prevalezca en Europa el principio de universalismo que a lo largo del siglo XVIII habían defendido los filósofos de las Luces y que, con la Revolución de 1789, llegó a materializarse mediante la *Déclaration des Droits de l’Homme et du Citoyen*¹⁰⁷.

En *Jean-Christophe*, Europa constituye una línea temática fundamental. Se pone así de manifiesto la temprana preocupación del autor por superar el modelo decimonónico en el que vive el viejo continente. En este contexto, el poder político pone a su servicio la memoria cultural de la nación para satisfacer sus intereses particulares. Un ejemplo muy bueno de este fenómeno lo encontramos casi al principio de la novela: entre los ‘lieux de mémoire’ de esa Europa de estados enemigos, hay toda una serie de personajes cuyo recuerdo contribuye a agudizar aún más la división y el enfrentamiento. Entre ellos, destaca la figura de Napoleón, como ya vimos antes: “(Christophe et Jean-Michel) aimaient l’un et l’autre à revenir souvent sur la légende fabuleuse de ce conquérant corse qui avait pris l’Europe” (*Jean-Christophe*, 37). Sin duda, ambos conocen el mito de Napoleón gracias a los cuadros de pintores como Gros, David, Gérard y Girodet, o a las novelas de escritores como Stendhal, Hugo y Balzac. En efecto, como ya sabemos, la memoria cultural de los pueblos se nutre fundamentalmente de la creación artística. Y tal y como dijimos más arriba, en el caso de Jean-Michel, además, Napoleón forma parte de la memoria comunicativa: “Grand-père l’avait connu. Il avait failli se battre contre lui” (*Jean-Christophe*, 37).

¹⁰⁷ La Francia de la *Déclaration des Droits de l’Homme et du Citoyen* es la Francia admirada tanto por Rolland como por su ‘alter-ego’ ficcional, Christophe. Por eso, debe imponerse a la Francia frívola de la Tercera República.

Pero en este caso, como en otros similares, lo que incrementa el odio y el resentimiento entre ambas naciones no es tanto la figura del emperador, sino la lectura que desde el poder político se hace del mito. En la Alemania belicista del Segundo Imperio, Napoleón no representa el ideal de superación stendhaliano según el cual un individuo anónimo y de orígenes humildes es capaz de convertirse en una gran figura histórica. Para Potsdam, el recuerdo del emperador sirve más bien como pretexto para alimentar el deseo de revancha de Alemania contra la ‘Grande Nation’. Así, envenenado por el espíritu patriótico impuesto desde arriba, Jean-Michel pasa, de forma instantánea, de la veneración al odio: “(Grand-père) eût donné un de ses bras pour qu’un tel homme fût né de ce côté du Rhin. [...] Le patriote se réveillait en lui, et peut-être davantage au moment des défaites de l’Empereur que de la bataille d’Iéna” (*Jean-Christophe*, 37).

*

Rolland es consciente de que la rivalidad entre Francia y Alemania, las naciones europeas más fuertes del momento, constituye el mayor obstáculo para la transformación de Europa. El enfrentamiento entre ambas se manifiesta de forma especialmente clara en los territorios de Alsacia-Lorena, de los que se habla a menudo en la novela. Es de la mano de Mme Reinhart como Christophe toma conciencia, por primera vez, del carácter híbrido de esta región fronteriza a caballo entre dos mundos:

Parmi les nombreuses choses saugrenues, qu’il ne fallait pas dire, et que par conséquent elle disait, revenait à tout propos une comparaison déplacée de ce qui se faisait en Allemagne et de ce qui se faisait en France. Allemande elle-même - (nulle ne l’était plus qu’elle)- mais élevée en Alsace, et en rapports d’amitié avec des Alsaciens français, elle avait subi cette attraction de la civilisation latine à laquelle ne résistaient pas, dans les pays annexés, tant d’Allemands, et de ceux qui semblaient les moins faits pour la sentir. Peut-être, pour dire vrai, cette attraction était-elle devenue plus forte, par esprit de contradiction, depuis qu’Angelika avait épousé un Allemand du Nord et se trouvait dans un milieu purement germanique (*Jean-Christophe*, 497-498).

El caso de Alsacia-Lorena ilustra muy bien hasta qué punto es posible llevar a cabo lecturas interesadas de la Historia, ya que pone de manifiesto la parcialidad y la

subjetividad por las que se caracterizaban los diferentes discursos historiográficos ‘nacionales’ de la época:

Ainsi que tous les Allemands, (Christophe) regardait la France comme la principale coupable du malentendu. [...] Jamais il ne s’était pas donné la peine de réfléchir au problème de l’Alsace-Lorraine. À l’école¹⁰⁸, il avait appris à considérer l’annexion de ces pays comme un acte de justice, qui avait fait rentrer, après des siècles de sujétion étrangère, une terre allemande dans la patrie allemande (*Jean-Christophe*, 997).

El diálogo entre Christophe y Olivier bien podrían haberlo mantenido el romanista alemán Ernst-Robert Curtius y el autor de *Jean-Christophe*. Curtius, como Rolland, desea ver el nacimiento de una patria europea que asegure la paz y la estabilidad del continente. Como señala Jeanne Bem,

Il savait maintenant (anticipant sur la construction européenne du deuxième demi-siècle) que seule une idée forte de l’Europe, respectueuse des identités nationales, pourrait contrecarrer efficacement, sur notre petit bout de continent, des dérives nationalistes meurtrières (Bem e.a. 1995, 7).

Así se lo hace saber a Gide en una carta escrita el 12 de julio de 1921: “Nos deux nations ne peuvent s’entendre que sur la base d’une conviction européenne cosmopolite (non pas internationaliste), fondée sur un sentiment national (non pas nationaliste) spontané et non déformé” (Bem e.a. 1995, 7-8).

Curtius, sin embargo, no ve con buenos ojos la devolución a Francia de Alsacia-Lorena en 1919. La pérdida de los territorios en los que había nacido, hecho que

¹⁰⁸ La escuela, como ya vimos, constituye una institución al servicio del poder. Otro medio del que se sirve de forma muy eficaz el poder político es la prensa. Lo pudimos comprobar en ‘la Foire sur la place’, cuando consideramos la creación -e imposición- de cánones artísticos oficiales, auspiciados entre otros por los críticos de arte. Otro ejemplo muy ilustrativo del poder que siempre ha ostentado la prensa lo encontramos en la obra *¿Qué hacer?*, escrita por Lenin en 1902. En ella, reflexiona sobre la necesidad de crear un periódico que sirva a la causa revolucionaria: “Este periódico sería una partícula de un enorme fuelle de fragua que avisase cada chispa de la lucha de clases y de la indignación del pueblo, convirtiéndola en un gran incendio” (cf. Capítulo V: “Plan de un periódico político central para toda Rusia”).

cronológicamente coincide además con la pérdida de su madre, se convierte en un hecho traumático para el romanista alsaciano: tanto que su actividad intelectual, hasta entonces muy centrada en la cultura francesa, se dirigirá a partir de ese momento hacia Italia.

Sin duda, la visión de Curtius contrasta con la de la Tercera República, en cuyas escuelas se enseñaba que la devolución a Francia de estos territorios era un acontecimiento legítimo y necesario. Como en el caso de Napoleón, el discurso historiográfico se adapta una vez más al contexto en el que es utilizado:

Ils eurent beaucoup de peine à se comprendre. Les raisons historiques qu'Olivier alléguait des droits de la France à revendiquer l'Alsace comme une terre latine, ne firent aucune impression sur Christophe; il en existait d'aussi fortes pour prouver le contraire: l'histoire fournit à la politique tous les arguments dont elle a besoin, pour la cause qu'il lui plaît (*Jean-Christophe*, 997-998).

La anexión en 1871 de Alsacia-Lorena por parte del imperio alemán constituye el embrión de todos los conflictos que posteriormente tendrán lugar entre Francia y Alemania, tal y como señala François Roth: “la question d'Alsace-Lorraine (...), sans être explicitement posée par les gouvernements, était présente dans les esprits et était l'obstacle majeur à un éventuel rapprochement entre les deux pays” (Roth 2002, 14). Rolland ya era consciente de ello, como se puede comprobar en la novela:

Il savait aussi que si la France était victorieuse à son tour, elle ne serait pas plus modérée dans la victoire que ne l'avait été l'Allemagne, et qu'à la chaîne des crimes s'ajouterait un anneau. Ainsi s'éterniserait le conflit tragique, où le meilleur de la civilisation européenne menaçait de se perdre (*Jean-Christophe*, 998).

Sin embargo, resulta paradójico que el embrión de las grandes guerras del siglo XX haya sido la posesión de una región que jamás había existido como tal: en efecto, se trata de un constructo territorial, ya que nunca en la Historia, Alsacia y Lorena habían sido un territorio. Para Alemania, además, estas nuevas posesiones constituyen un estorbo casi desde el principio: de hecho, en ningún momento nadie supo con certeza qué estatus concederles dentro del Imperio.

En cualquier caso, la firma del Tratado de Fráncfort, en el que se reconoce la pérdida de Alsacia-Lorena, supuso para Francia una obsesión nacional. El poder político, sirviéndose de la prensa y de las escuelas republicanas, recuerda a los franceses hasta la saciedad la necesidad de recuperar para la nación la ‘malheureuse Alsace-

Lorraine’: “Pensons-y toujours, n’en parlons jamais”, dirá Gambetta, o “Attendons que l’heure sonne au clocher de la destinée”, escribirá Jules Ferry (Grunewald 2002b, 26).

En Alsacia-Lorena se materializa pues el conflicto secular entre las dos naciones. Para Rolland, la región fronteriza es además la verdadera víctima del enfrentamiento entre Francia y Alemania. El 25 de agosto de 1914, desde su exilio en Suiza, escribe:

Patrie, idole sanglante! Ils prétendent tous deux (l’Allemagne et la France) qu’ils aiment l’Alsace-Lorraine et qu’elle est de leur sang... Ce n’est pas vrai! Ils ne l’aiment pas. Ils ne l’aiment pas pour elle, ils l’aiment pour eux-mêmes, pour leur orgueil. Autrement, commenceraient-ils par la détruire? Ils l’assassinent tous deux pour l’arracher à l’autre. Ils sont la mauvaise mère du Jugement de Salomon. La bonne mère, la seule vraie, dit: « Plutôt que de la tuer, j’aime mieux ne plus l’avoir » (Rolland 1953, 20).

En definitiva, Alsacia-Lorena constituye el escenario del enfrentamiento entre ‘civilisation’ y ‘Kultur’, definido por Rolland como “lutte fratricide entre les deux nations les mieux faites pour s’associer” (*Jean-Christophe*, 998). Y es que Rolland cree firmemente en la alianza necesaria entre Francia y Alemania como paso previo al nacimiento de una Europa unida: “Cette doctrine parlait aux libres intelligences, qui rêvaient de fonder une Europe fraternelle, unissant ses efforts, en vue d’un monde plus juste et plus humain” (*Jean-Christophe*, 999). En este sentido, el territorio de Alsace-Lorraine, debía convertirse, tal y como se defendió en 1913 y 1914 desde la revista *März*, en “pont entre les cultures, trait d’union entre la romanité et la germanité” (Grunewald 2002a, 11), aunque para ello hubiera tenido que ser territorio autónomo parte del Reich.

*

Otro espacio relevante en la constelación de la Europa de los Estados-nación es, como anunciábamos más arriba, Suiza. Para Rolland, Suiza constituye una especie de “miniature de l’Europe à venir” (*Jean-Christophe*, 1338). Esta concepción del país transalpino acompañará a Rolland durante el resto de su vida. En Suiza, Rolland pasó largas temporadas de su vida. Como sabemos, escribió gran parte de *Jean-Christophe* durante sus numerosas estancias estivales en la montaña. Pero es sobre todo a partir de

1914 cuando Suiza se convierte en el lugar donde Rolland pasa gran parte de su exilio voluntario. Allí, dice Relgis, Rolland se rodea de toda una serie de intelectuales con los que se propone trabajar para conseguir la revolución del espíritu que traerá la prosperidad al género humano. En 1930, ese grupo de intelectuales parece estar consolidado:

Alrededor de Rolland se ha agrupado una “minoría de intelectuales europeos que comulgan con él” -una “pequeña iglesia laica que, mejor que la otra actual, conserva su fe en la unidad del pensamiento humano y cree que todos los hombres son hijos de un mismo padre”. Conviene citar aquí a los discípulos que rodearon a Rolland en su soledad de Suiza. Fueron, según P.-J. Jouve: René Arcos, Ch. Baudouin, C. Hoffer, Henri Guilbeaux, Claude Le Maguet, Frans Masereel (Relgis 1958, 21).

En 1930, Relgis se refiere a Suiza con el mismo entusiasmo, insistiendo en la idea de que la pequeña república transalpina constituye una especie de Europa en miniatura:

Suiza es citada como modelo de administración y equidad. Unos ven en ella el embrión de la federación europea; otros el país del refugio ideal después de una vida de trabajo y de desgaste; otros ven en ella una espléndida disposición de la mediocridad cómoda, del conformismo integral: en cultura como en política, en arte como en religión. Pocos ven en ese país un antro de los dioses y de los titanes, un lugar predestinado para los inadaptables y los superhombres europeos, empujados al fondo de las tormentas y a las cumbres de las montañas por los rebaños cuadriculados de los turistas angloamericanos, por las hordas elegantes de los eróticos y de los especuladores cosmopolitas. Los que indagan atentamente, hallarán aquí la huella de los pasos de los grandes solitarios, de los creadores de valores morales, literarios y científicos. ¿Hace falta nombrarlos a todos, comenzar al menos por Erasmo, por Rousseau y Voltaire? ¿Mencionaría al tempestuoso Nietzsche, al dulce Amiel, a Wagner, a Bakunin, a Lenin, a tantos gigantes del pensamiento y de la acción que, semejantes a Anteo, al tocar esta tierra, han recobrado nuevas fuerzas que les han permitido lanzarse hacia las cimas de los ideales, -hacia las revoluciones espirituales o sociales? ¿Y llegaría a la convicción de que tan sólo en este país podía un Romain Rolland elevarse por encima de la trágica contienda europea? (Relgis 1958, 43).

El retrato que Relgis traza de Suiza en estas líneas escritas en octubre de 1930 es muy similar al que encontramos en *Jean-Christophe*, donde es definida como “un coin de terre où l’on p[eut] respirer au-dessus de l’Europe” (*Jean-Christophe*, 1337). En efecto, la montaña permite a quien observa desde su cima “respirer au-dessus de l’Europe”. Se trata de una metáfora bastante ilustrativa de cómo debe ser la actitud del intelectual con respecto a la cultura. Inevitable pensar en la imagen de los enanos subidos a hombros de los gigantes, metáfora utilizada por Bernardo de Chartres en el siglo XII, con la que recuerda que debemos apoyarnos en el conocimiento de los sabios del pasado, que describe como gigantes¹⁰⁹. Se pone así una vez más de manifiesto el equilibrio entre pasado y presente que debe caracterizar a cualquier relevo generacional. Para Rolland, la montaña permite insistir en la importancia de no perder de vista a los que, desde abajo, trabajan laboriosamente para seguir avanzando:

Des sommets de la pensée française, où rêvent les esprits qui sont toute lumière, (Christophe) regardait à ses pieds les pentes de la montagne, où l’élite héroïque qui lutte pour une foi vivante, quelle que soit cette foi, s’efforce éternellement de parvenir au faîte (*Jean-Christophe*, 904-905).

También desde lo alto de la montaña, escribe Rolland durante la guerra, es posible observar el enfrentamiento absurdo que está desangrando las naciones europeas, tal y como se puede leer en el artículo “Le feu”, publicado en marzo de 1917 en el *Journal de Genève*, donde Rolland elogia las virtudes de la novela homónima publicada por Henri Barbusse:

La Vision [prologue du roman] nous dépeint l’arrivée de la déclaration de guerre, dans un sanatorium de Savoie, en face du Mont-Blanc. Et là, ces malades de toutes les nations, « détachés des choses et presque de la vie, aussi éloignés du

¹⁰⁹ En *Metalogicon* (III, 4), Juan de Salisbury, discípulo de Bernardo de Chartres, atribuye esta metáfora a su maestro. La metáfora será utilizada posteriormente en numerosas ocasiones, entre otros, por Rabelais. En *Pantagruel*, encontramos, en el diálogo entre Panurge y Trouillogan una referencia explícita al mito de San Cristóbal: “Or ça de par Dieu, j’aymeroyz par le fardeau de saint Chrisostophle autant entreprendre tirer ung pet d’ung asne mort que de vous une resolution” (Livre III, chap. XXXVI). El ‘fardeau’ al que se refiere Panurge es el niño Jesús y simboliza el conocimiento.

reste du genre humain que s'ils étaient déjà la postérité¹¹⁰, regardent au loin devant eux, vers le pays incompréhensible des vivants et des fous (Rolland 1953, 249).

Paradójicamente, esos enfermos de los que habla Barbusse, a pesar de estar desvinculados de la vida, son capaces de observar los destrozos de la guerra con una extraordinaria lucidez: “Ils voient le déluge d'en bas”, añade Rolland, “les peuples naufragés qui se cramponnent” (Rolland 1953, 249).

Para Rolland, la pequeña república transalpina, “l'îlot des Vingt-quatre Cantons au milieu de l'Europe avide” (*Jean-Christophe*, 1337) constituye una excepción en una Europa marcada por el enfrentamiento entre naciones enemigas. Por su especificidad, además, Suiza permite soñar con una Europa unida:

Ils ne se doutent pas des réserves de force morale et de liberté civique qui s'y sont amassées, depuis des siècles, des charbons de l'incendie de Calvin et de Zwingli, qui brûlent encore sous la cendre, du vigoureux esprit démocratique qu'ignorera toujours la République napoléonienne, de cette simplicité d'institutions et de cette largesse d'œuvres sociales, de l'exemple donné au monde par ces États-Unis des trois races principales d'Occident (*Jean-Christophe*, 1338).

El tiempo, sin embargo, no le ha dado la razón. Precisamente hoy, la excepcionalidad de Suiza en la Europa de principios del siglo XXI no está basada en la voluntad de unión, sino de aislamiento, como se puso muy bien de manifiesto en el referéndum celebrado en febrero de 2014 como resultado del cual la pequeña república helvética decidió limitar la libre circulación de ciudadanos comunitarios en su territorio. Por eso, no podemos estar de acuerdo con Rolland cuando considera a Suiza como una Europa en miniatura, proponiéndola así como un modelo a seguir. Sobre todo si tenemos en cuenta que, dado el extremado grado de federalismo por el que se rige el país, las cuatro grandes comunidades lingüísticas que conviven en él lo hacen casi ignorándose las unas a las otras. Como prueba de ello, un simple dato: en el año 2000, sólo el 2,7% de las familias francófonas en Suiza hablaba en su vida cotidiana alemán estándar, el 7,1% dialecto suizo-alemán y el 1,7% alemán estándar y suizo-alemán, tratándose además en la mayoría de los casos de familias germanófonas que han

¹¹⁰ Decíamos que desde la montaña se observa con lucidez el sinsentido de la guerra, lo cual resulta paradójico, tratándose de enfermos desvinculados ya de la propia vida.

cambiado su lugar de residencia trasladándose a la Suiza francófona o bien de familias que viven cerca de la frontera lingüística entre la Suiza francófona y la Suiza germanófona¹¹¹.

En este sentido, la metáfora de la montaña puede simbolizar también justamente lo contrario de lo que decíamos más arriba, al imponer a quien observa desde abajo una visión limitada del mundo. Lo vemos de la mano de Camus, en la obra *Le Malentendu*: según Martha, las montañas, “ces terres sans horizon” (acto I, escena 1), imponen a quienes viven entre ellas un horizonte restringido: “je suis lasse à mourir de cet horizon fermé, et je sens que je ne pourrais pas y vivre un mois de plus” (acto I, escena 8).

Ya en la entrevista que, en octubre de 1930, Eugen Relgis mantiene con Rolland en la localidad de Villeneuve (Vaud), el escritor francés se refiere a Suiza como una imagen imperfecta de Europa:

Y en el centro de Europa, en esta Suiza donde (Rolland) veía una imagen reducida (aunque imperfecta) de la futura federación de los Estados europeos, armonizados en la fraternidad económica, científica, estética y espiritual, el creador de *Juan Cristóbal* permaneció en pie desde 1914 hasta 1919, tal un faro viviente, “por encima de la contienda” sangrienta (Relgis 1958, 17).

De hecho, Suiza nunca fue el espacio utópico soñado por Rolland, tal y como él mismo pudo constatar en varias ocasiones. El 2 de mayo de 1926, Rolland escribe indignado una carta al director del Departamento de Justicia y Policía de Berna lamentando que, después de más de cuatro décadas residiendo regularmente en la república helvética, todavía se le exija una larga serie de documentos como condición para conseguir la prolongación de su permiso de residencia:

Je m’incline devant les lois du pays où j’habite. Mais je tiens à déclarer qu’une telle exigence me blesse. J’aime et j’admire la Suisse. Je crois avoir contribué à la faire admirer et aimer par ce que j’ai écrit d’elle dans mes livres et mes articles. J’ai collaboré à la Croix-Rouge Internationale de Genève, et je lui ai donné une partie du montant de mon prix Nobel. Je m’étais installé ici, pour soigner ma santé

¹¹¹ Estos datos han sido extraídos del informe “Le paysage linguistique en Suisse” realizado en 2000 por Georges Lüdi, de la Universidad de Basilea, e Iwar Werlen, de la Universidad de Berna, y publicado en Neuchâtel en abril de 2005 por la Oficina Federal Suiza de Estadística.

et travailler en paix. J'avais caressé la pensée d'y finir mes jours. [...] Mais j'attendais, en retour, un peu plus d'égards. Il est véritablement humiliant qu'après une vie comme la mienne, et lorsque le reste du monde vient de fêter mon soixantenaire, la seule attention que je reçoive du Canton de Vaud soit l'ordre de produire mon certificat de bonne vie et mœurs, et mon casier judiciaire (Abraham e.a. 1969, 132).

Concluye la carta con un tono de indignación que refleja la decepción sufrida: “Je vais écrire à Paris, pour me procurer les pièces qu'on exige de moi. Mais devant cette attitude, je me réserve, quand me le permettront les engagements locatifs que j'ai contractés ici, de chercher domicile dans un autre pays” (Abraham e.a. 1969, 132). En 1926, Rolland es víctima del mismo fenómeno de exclusión al que se encuentra sometido Christophe durante su estancia en el pueblo de Anna, ya que, tal y como vimos más arriba, el protagonista de la novela nunca consiguió dejar de ser considerado como un ‘étrange étranger’ por los habitantes de la comunidad:

Christophe y était doublement mal vu, comme papiste d'origine et comme incroyant de fait. De son côté, il y trouvait beaucoup de choses qui le choquaient. Il avait beau ne plus croire, il portait la marque séculaire de son catholicisme (...) et il portait aussi les habitudes de liberté intellectuelle et morale qu'il avait sans le savoir ramassées à Paris (*Jean-Christophe*, 1260).

También cuestionable es la idea de que en Suiza conviven lo que Rolland llama “[l]es trois races principales d'Occident” (*Jean-Christophe*, 1338), al ser radicalmente incompatible con el sueño rollandiano de una Europa unida entendida como una nación de naciones en la que ninguna de ellas se impone a las demás. El propio Rolland pondrá en cuestión el discurso de la raza, tan en voga durante los últimos años del siglo XIX, diciendo que se trata, junto a la ‘Kultur’, de dos constructos nacidos con el imperio mediante los cuales los alemanes materializan su pretendida superioridad genética con respecto a la Francia de la Tercera República, producto político de la gran debacle de Sedán:

Notre siècle a fait la connaissance avec deux espèces nouvelles: l'idole de la race, qui, sortie de rêves généreux, est devenue dans les laboratoires de savants à lunettes le Moloch que l'Allemagne de 1870 a lancé contre la France, et que ses adversaires semblent vouloir reprendre contre l'Allemagne d'aujourd'hui; - et la dernière venue, le produit authentique de la science germanique fraternellement

unie aux labeurs de l'industrie, du commerce et de la maison Krupp: l'idole de la *Kultur*, entourée de ses lévites, les penseurs de l'Allemagne (Rolland 1953, 118)¹¹².

Por otro lado, tomar como punto de partida para la construcción de una unión europea una constelación de Estados entre los cuales algunos de ellos sean considerados como superiores nos conduciría a una Unión Europea desequilibrada y avocada al fracaso. No debemos olvidar, sin embargo, que en el contexto en el que Rolland escribe estas líneas, Europa está a punto de saltar por los aires en un conflicto que conducirá al viejo continente al mayor desastre de su Historia, tal y como se intuye una y otra vez en la novela:

L'incendie qui couvait dans la forêt d'Europe commençait à flamber. On avait beau l'éteindre, ici; plus loin, il se rallumait; avec des tourbillons de fumée et une pluie d'étincelles, il sautait d'un point à l'autre et brûlait les broussailles sèches. À l'Orient, déjà, des combats d'avant-garde préludaient à la grande Guerre des Nations¹¹³. L'Europe entière, l'Europe hier encore sceptique et apathique, comme un bois mort, était la proie du feu. Le désir de combat possédait toutes les âmes (*Jean-Christophe*, 1451).

*

La construcción de una nueva Europa implica tener la voluntad de insistir en lo que une y no en lo que separa a los pueblos europeos. Uno de los elementos que durante siglos ha permitido la cohesión entre ellos es la religión, entendida por Rolland como un hecho cultural, por ello reconoce la existencia de lo que llama “le vieux fond chrétien”, que a modo de sustrato, forma parte de la esencia del pueblo en cada una de las naciones:

La luxure n'était pas pour lui un péché comme les autres. C'était bien le grand Péché, celui qui souille les sources de la vie. Tous ceux chez qui le vieux fond chrétien n'a pas été totalement enseveli sous les alluvions étrangères, tous ceux qui

¹¹² Se trata de un extracto del artículo “Les idoles”, escrito por Rolland y publicado en el *Journal de Genève* el 4 de diciembre de 1914.

¹¹³ Estas líneas son escritas de forma casi proleptica en 1912.

se sentent encore aujourd'hui les fils des races vigoureuses, qui, au prix d'une discipline héroïque, édifièrent la civilisation de l'Occident, n'ont pas de peine à le comprendre. Christophe méprisait la société cosmopolite, dont le plaisir était l'unique but, le *credo* (*Jean-Christophe*, 753-754).

La 'Foire', espacio en el que viven las élites, poco tiene que ver con ese "vieux fond chrétien". Pese a ser el primer espacio al que tiene acceso Christophe cuando llega a París, no constituye la 'vraie France', que, como ya vimos en el capítulo 3, sólo podrá descubrir de la mano de individuos anónimos como Olivier. En la novela se pone de manifiesto cómo en la Europa de principios del siglo XX, ya sea en Francia, Alemania, Suiza o Italia -espacios en los que se desarrolla la diégesis-, las falsas élites de la 'Foire' viven ignorando al pueblo, pasando por alto que es en él donde reside la verdadera esencia de Europa.

Al mismo tiempo, el pueblo vive al margen de la 'Foire', de la que se mantiene alejado: "Que les partis se cassent la tête entre eux, le peuple n'en a cure, à moins qu'en se battant ils ne viennent à fouler ses camps" (*Jean-Christophe*, 905). Mientras se desarrolla el espectáculo de la 'Foire', el pueblo "cultive son jardin" (*Jean-Christophe*, 905). El motivo rousseauniano del jardín simboliza las virtudes de aquellos que, con su trabajo, hacen posible la subsistencia de las naciones: son los mismos que conforman la 'vraie France' y sólo reconociendo el lugar central que les corresponde en la sociedad es posible que el sueño rollandiano de una Europa unida se haga realidad:

Aussi loin qu'on pût voir, le long de la route, autour des marécages, sur la pente des rochers, parmi les champs de bataille et les ruines de l'action, la montagne et la plaine de France, tout était cultivé: c'était le grand jardin de la civilisation européenne (*Jean-Christophe*, 906).

*

La memoria del pueblo es la que realmente da forma a la memoria cultural europea. Pero no es una entidad homogénea, sino que constituye la suma de toda una serie de individualidades. Esto implica una concepción de la Historia no como un discurso nacional -esto es, homogéneo y unitario dentro de las fronteras nacionales- impuesto desde las esferas del poder, sino más bien como el conjunto de historias

diferenciales e integrales cuya suma permite tener una visión global. En esto consiste, según Tolstoi, la ley de la Historia:

Le mouvement de l'humanité, résultante d'un nombre incalculable de volontés individuelles, est continu. La connaissance des lois de ce mouvement constitue l'objet de l'histoire. [...] C'est seulement en prenant pour objet d'observation une unité infiniment petite -la différentielle de l'histoire, c'est-à-dire les aspirations communes des hommes- et en apprenant l'art de l'intégrer (faire la somme de ces infinitésimaux) que nous pouvons espérer saisir les lois de l'histoire (Tolstoi 2010 [II], 339-340).

Por eso son los individuos y sus historias con minúscula quienes definen la verdadera Historia del continente; por eso es el pueblo el que hace posible que se transmita de generación en generación todos los 'lieux de mémoire' que definen culturalmente a la civilización europea:

La pensée d'autrefois circulait à travers les consciences d'aujourd'hui. L'esprit de Pascal était vivant, [...]. L'art de Corneille et de Racine était vivant pour le peuple; [...] Les fleurs de la pensée qui, depuis le XII^e siècle, ne cessaient de s'épanouir dans le parterre français, si diverses qu'elles fussent, étaient parentes entre elles (*Jean-Christophe*, 906-907).

Y precisamente esa tierra cultivada, inmortal, constituye la cara visible de la memoria de ese pueblo, con cuyo trabajo y esfuerzo se modela el paisaje europeo. En este sentido, el excipit de la novela *La Terre* resulta especialmente sugerente: "Et la terre seule demeure, l'immortelle, la mère d'où nous sortons et où nous retournons, elle qu'on aime jusqu'au crime, qui refait continuellement de la vie pour son but ignoré, même avec nos abominations et nos misères" (Zola 2006, 482).

Esta concepción de la Historia como suma de múltiples historias aparece simbólicamente representada en la división de la tierra en pequeñas parcelas:

Ce qui le frappait surtout dans ce riche paysage, c'était le morcellement extrême de la terre. Comme le disait Olivier, chacun avait son jardin [...] et il semblait que cet individualisme jaloux, au lieu de s'affaiblir après des siècles de voisinage, fût plus fort que jamais (*Jean-Christophe*, 907).

Y es que en la Europa unida con la que sueña Rolland tienen cabida todos los ciudadanos, con su identidad y visión particular del mundo. Lo contrario supondría

construir una unión de naciones europeas mediante la homogenización de las masas, lo cual nos llevaría a la creación de estados totalitarios en los que la diferencia, ya sea lingüística, étnica o cultural, sería perseguida y posteriormente aniquilada.

El problema es que esas individualidades no son conscientes del poder que ostentan. Viven aisladas las unas de las otras, “dans la maison au jardin fermé, abrité des souffles du monde, hermétiquement clos même les uns aux autres” (*Jean-Christophe*, 919). Esto explica que las falsas élites de la ‘Foire’, una minoría en el seno de la sociedad, consigan imponer su ‘memoria desde arriba’, ya sea mediante la validación de determinados cánones artísticos o mediante la legitimación de determinados discursos historiográficos.

Los Jeannin, que como ya se ha dicho son “une de ces vieilles familles françaises qui, depuis des siècles, restent fixées au même coin de province, et pures de tout alliage étranger” (*Jean-Christophe*, 783), son una buena muestra del fenómeno de disgregación que caracteriza al pueblo. Un poco más adelante en la novela, en concreto en su séptimo volumen, *Dans la maison*, este fenómeno se manifiesta aún con más intensidad. En efecto, ‘la maison’ parisina en la que está alojado Olivier, es una especie de Francia en miniatura, cuyos habitantes viven encerrados en su propia individualidad sin relacionarse con quienes les rodean:

Les diverses professions, -hommes de lettres, auteurs dramatiques, poètes, prosateurs, professeurs, instituteurs, journalistes,- formaient une quantité de petites castes, elles-mêmes subdivisées en castes plus petites, dont chacune était fermée aux autres. Nulle pénétration mutuelle (*Jean-Christophe*, 923).

De alguna manera, esa casa simboliza, a pequeña escala, la manera como viven los distintos pueblos europeos, encerrados en su propio espacio dentro de las fronteras nacionales sin sentir la necesidad de ir al encuentro del otro¹¹⁴. Por eso, la visión que cada uno de ellos tiene de la alteridad está basada en las imágenes culturales y estereotipadas impuestas desde el poder y no en el contacto directo, que es, como sabemos, la forma más eficaz de escapar del solipsismo. Para Rolland, es necesario conseguir que todas esas individualidades ‘infinitesimales’, como las llamaría Tolstoi,

¹¹⁴ En este sentido, los pueblos europeos de la época son como los ‘personajes con movimiento cero’ de la novela (cf. Segunda Parte, Capítulo 3).

se unan en un movimiento común que las permita integrarse, en el sentido matemático del término, dando lugar a ‘la Somme de ces infinitésimaux’¹¹⁵. Sólo así las pequeñas historias, con minúscula, serán capaces de influir en el curso de la Historia, con mayúscula. Sólo así, en definitiva, esa élite minoritaria de la ‘Foire’ dejará de imponer, ‘desde arriba’, el rumbo de los acontecimientos de la Historia.

Pero a principios del siglo XX, el pueblo no es consciente de que ostenta la capacidad de cambiar el mundo y transformar Europa. El problema es que esto sólo es posible desde la unidad:

Le plus difficile n’était pas encore de les amener à agir: c’était de les amener à agir ensemble [...] -Et si vous vous demandez à quoi bon se donner tant de peines, à quoi bon lutter, à *quoi bon?*... eh bien, sachez-le: -parce que la France meurt, parce que l’Europe meurt -parce que notre civilisation, l’œuvre admirable édifiée, au prix de souffrances millénaires, par notre humanité, s’engloutira, si nous ne luttons. La Patrie est en danger, notre Patrie européenne, -et plus que toutes, la vôtre, votre petite patrie française (*Jean-Christophe*, 985).

Y si no se da cuenta de ello es porque vive en el solipsismo y cree que sólo las élites -falsas élites, como las llama Rolland- tienen el poder de conseguirlo.

2. ROLLAND Y LA REVOLUCIÓN: LA LUCHA DE BEHEMOT CONTRA LEVIATÁN¹¹⁶

Lutter, c’est faire le mal, même pour faire le bien. La peine qu’on risque de faire à un seul être vivant vaut-elle le bien qu’on se promet de faire à ces belles idoles: « l’art » ou « l’humanité »? (*Jean-Christophe*, 605).

Mais tous, sans le savoir, étaient emportés par le vent (*Jean-Christophe*, 1187).

¹¹⁵ ¿Acaso la novela no es también ‘toute une *Somme* du monde’, como dice el propio Rolland en el Postfacio de 1912?

¹¹⁶ Metáfora antropomórfica utilizada por Hobbes en *Leviatán* (cf. Traverso 2009).

À peine avait-il mis la jambe dans le courant qu'il était happé: étranger à cette foule française et à ses revendications, (Christophe) s'y était subitement fondu... [...] il allait, respirant ce souffle de démente (Jean-Christophe, 1232).

Teatro y revolución

La revolución constituye un tema central en la obra de Rolland. No sólo en *Jean-Christophe*, donde reflexiona sobre su legitimidad, sino también en las numerosas obras de teatro que escribe entre 1898 y 1939 sobre el tema de la Revolución Francesa: *Les Loups* (1898), *Le Triomphe de la Raison* (1899), *Danton* (1899), *Le Quatorze Juillet* (1902), *Le Jeu de l'Amour et de la Mort* (1925), *Pâques Fleuries* (1926), *Les Léonides* (1928), *Robespierre* (1939)¹¹⁷.

Además de esta rica producción dramática, cabe destacar el ensayo *Le Théâtre du Peuple* (1903), que constituye una suerte de complemento teórico de las obras teatrales. “Son but, en consacrant tant d’années à écrire le Théâtre de la Révolution, a été,” tal y como se apunta en la revista *Europe* en el monográfico dedicado en noviembre de 1965 a la memoria del escritor, “de rallumer la foi de la nation aux flammes de l’épopée républicaine, afin que l’œuvre interrompue en 1794, soit reprise et achevée par un peuple plus mûr et plus conscient de ses destinées” (Abraham 1965, 25-26).

En efecto, las obras dramáticas que componen el ciclo del *Théâtre de la Révolution* incitan a reflexionar sobre el papel que desempeña la literatura en el proceso de revisión del pasado. “À quoi sert le drame historique, puisque nous avons l’Histoire?, demandent les esprits positifs”. A lo que Robert Merle, autor del artículo, responde: “C’est comme s’ils posaient la question: « À quoi sert l’art, puisque nous avons la science? »”. Y añade:

¹¹⁷ En la edición de Albin Michel de 1953 aparecen reunidas las ocho obras consagradas al tema de la Revolución en un único volumen titulado *Théâtre de la Révolution*. En él, no se respeta el orden cronológico según el cual fueron escritas las obras, como podemos comprobar aquí: I. *Pâques Fleuries*, *Prologue*. II. *Le Quatorze Juillet*. III. *Les Loups*. IV. *Le Triomphe de la Raison*. V. *Le Jeu de l’Amour et de la Mort*. VI. *Danton*. VII. *Robespierre*. VIII. *Les Léonides*, *Épilogue*.

Je doute que les écrits de l'historien suffisent jamais à recréer l'angoisse, la tension et la couleur d'un grand événement du passé, ce moment où le protagoniste du drame se sent, dans la confusion d'une crise, aussi inerte et passif qu'un caillou dans la main crispée qui le jette (Abraham 1965, 28).

Y concluye: “Les historiens sont comme les poissons des grandes profondeurs: ils éclairent les événements, ils ne les discernent pas. C'est le poète qui les voit” (Abraham 1965, 28). El problema es que cuando el artista se propone ofrecer una visión del pasado que no esté al servicio de los poderes políticos, éstos utilizan todos los medios de los que disponen para silenciar o denigrar la obra no deseada, tal y como vimos al hablar de ‘la Foire sur la place’. Eso explica, según Robert Merle, que el *Théâtre de la Révolution* de Rolland no haya tenido en Francia el éxito merecido, siendo víctima de un olvido intencionado. Poco se puede hacer contra los medios poderosos de los que dispone el poder para “rejeter et maintenir dans l'oubli les auteurs qui lui déplaisent, [...] mais nous pouvons, par contre, essayer [...] de sortir de leur enfer provisoire les grands écrivains maltraités et de leur rendre la place que le ressentiment politique leur a dérobée” (Abraham 1965, 26). Lo que Merle propone aquí, en definitiva, es rescatar del olvido obras como estas, sacándolas del archivo (‘Speichergedächtnis’) para que así, el público pueda volver a acceder a ellas.

*

En el artículo “Les genres dramatiques pendant la Révolution”, Pierre Frantz constata que en la mayoría de las obras de teatro en las que se trata el episodio de la Revolución Francesa prima el contenido frente a la forma. Por eso,

Les historiens du théâtre, constatant le faible de la valeur esthétique du théâtre de la révolution, ont en général privilégié l'étude des contenus idéologiques et de ses rapports avec les événements du temps. On s'est intéressé plus particulièrement aux pièces les plus engagées politiquement, à tout ce qu'il y avait de plus apparemment nouveau: thèmes, échos et idées (Frantz 1991, 49).

En este sentido, el género del teatro histórico, en el se enmarcan estas obras, no tendría por lo general la misión de introducir elementos estéticos innovadores, sino que cumpliría más bien la función de transmitir una visión particular de la Historia

proponiendo toda una serie de ‘exempla’ y/o ‘damnatio memoriae’ con los que se preterndería dar un sentido concreto al discurso historiográfico¹¹⁸:

Culte des morts, constitution de la mémoire nationale, enseignement de la vertu et de l’héroïsme par l’exemple, ce sont là des thèmes qui conduisent à réclamer un théâtre historique. L’histoire est elle-même une scène où se meuvent les grands hommes. (...) Projets architecturaux et projets politiques se rencontrent sur l’idée que la célébration de l’histoire de la Nation exigerait un théâtre immense comme celui des Grecs ou des Romains. (...) C’est encore cette proportion que réclame Romain Rolland (Richter 1991, 60-61).

Esta parece haber sido la tónica general en la mayor parte de las obras escritas desde 1789 sobre este episodio histórico. También parece ser, como vemos, el caso de Rolland. Según esto último, en este teatro de ideas, no sólo los elementos formales y puramente estéticos estarían al servicio del contenido, sino que las historias particulares de sus personajes estarían supeditadas a la Historia con mayúscula de los grandes acontecimientos.

Sin embargo, esto no sucede siempre así. Por ejemplo, en las obras *Il conte di Bréhard* (1924), *Fiordalisi d’oro* (1924), *Madama Roland* (1927) y *Danton* (1929), escritas por el dramaturgo italiano Gioacchino Forzano, el contenido está sujeto a una concepción estética muy precisa del teatro, en la que prima la teatralidad y el efecto frente a las ideas transmitidas. Es lo que considera la línea editorial de la revista sobre teatro y artes visuales *Sipario*, en su número monográfico de mayo de 1989, consagrado al tema de la Revolución Francesa:

La Rivoluzione di Forzano è questa: e questo il suo teatro, a dire del quale potremmo usare il giudizio di Gobetti su Niccodemi: ‘Ha finito i vari contenuti che potevano trovare un successo e li ha maliciosamente adattati nella sua rude forma teatrale, tutta congegni e abilità’. (...) È la stessa cosa per *Madama Roland* (1927) e *Danton* (1929), dove c’è meno intrigo e ha più parte il dibattito ideologico (si fa

¹¹⁸ Dependiendo de si las obras son propuestas y patrocinadas por las instancias del poder o si se trata más bien, desde el punto de vista ideológico, de producciones independientes con respecto a la memoria política oficial, llegarán a un público más o menos numeroso, en función de lo cual pasarán a formar parte del canon (‘Funktionsgedächtnis’) o simplemente quedarán relegadas al olvido del archivo (‘Speichergedächtnis’).

per dire). Anche qui l'interesse di fondo resta quello della teatralità e dell'effetto¹¹⁹ (Sipario 1989, 20).

En las obras de Forzano, prima pues la forma frente al contenido. Pero no sólo eso, sino que además se da prioridad a las historias con minúscula frente a la Historia con mayúscula. Se ve muy bien en *Danton* (1929), donde Forzano se centra en episodios de la vida privada del hombre, pasando por alto su contribución al devenir de la Revolución:

Nel *Danton* campeggia il grande tribuno fondatore dei Cordiglieri, un Danton molto 'privato' che si divide, nel primo quadro, fra Rivoluzione e Luisa, la fanciulla diciassettenne che sta per diventare una seconda moglie (il prologo era finito con Danton folle di dolore che trafugava dal cimitero il corpo della sua prima donna, morta mentre lui era lontano)¹²⁰ (Sipario 1989, 21).

En el *Danton* de Forzano pues, lo que se pone en escena más bien es la vida privada del hombre y no las acciones del personaje histórico. Todo lo contrario a lo que sucede en el *Danton* de Rolland.

La dialéctica entre la Historia y las historias en el pensamiento rollandiano

En el capítulo 2, tuvimos la ocasión de comprobar hasta qué punto, en *Jean-Christophe*, los individuos son arrastrados por la corriente de la Historia sin que puedan hacer mucho por evitarlo. Esto se pone muy bien de manifiesto con la revolución que

¹¹⁹ “La Revolución de Forzano es esta: y este su teatro, con respecto al cual podríamos hacer la misma observación que hizo Gobetti sobre Niccodemi: ‘Ha tomado los contenidos que podían asegurarle un éxito y los ha adaptado de forma maliciosa según su forma teatral rudimentaria, usando todo tipo de dispositivos’. (...) Y lo mismo se puede decir sobre *Madama Roland* (1927) y *Danton* (1929), donde hay menos intriga y más debate ideológico (por así decirlo). También aquí el interés de fondo sigue siendo la teatralidad y el efecto” (La traducción es mía).

¹²⁰ “En *Danton* deambula el gran orador fundador de los Cordeleros (o ‘les Cordeliers’), un Danton muy ‘privado’ que se divide, en el primer cuadro, entre la Revolución y Luisa, la muchacha de diecisiete años que pronto se convertiría en su segunda mujer (el prólogo había acabado con Danton enloquecido de dolor llevándose del cementerio el cuerpo de su primera mujer, muerta mientras él se encontraba lejos)” (La traducción es mía).

estalla en París en *Le Buisson ardent* y que terminará costándole la vida a Olivier: “le courant qui les portait était plus sage qu’eux tous; il savait où il allait” (*Jean-Christophe*, 1205). También se critica el hecho de que el poder político se sirva de la Historia para justificar sus acciones y satisfacer sus intereses: “l’histoire fournit à la politique tous les arguments dont elle a besoin, pour la cause qui lui plaît” (*Jean-Christophe*, 998).

Sin embargo, Rolland sueña con transformar el mundo y cree en la capacidad de individuos como Olivier, Christophe o Antoinette para conseguirlo. Por eso, critica con dureza la neurastenia que afecta a muchos de sus personajes, como Marthe Langeais, vestida siempre de negro y muy reservada con sus sentimientos (cf. *Jean-Christophe*, 1039). Al fin y al cabo, “le grand ennemi, c’est le doute neurasthénique” (*Jean-Christophe*, 985), se lamenta Christophe. En esta novela, en la que Olivier y Christophe hablan con insistencia de la inminente revolución social, la pasividad constituye el pecado más criticado. En este sentido, por ejemplo, Christophe critica el suicidio, que considera como forma de “renoncer à la lutte” (*Jean-Christophe*, 1175). En cualquier caso, tomando conciencia del poder que ostentan, las pequeñas existencias anónimas serían capaces de determinar, en mayor o menor medida, el rumbo de los acontecimientos.

Detrás de este optimismo se esconde una concepción muy concreta de la Historia. Isaiah Berlin distingue dos concepciones diametralmente opuestas, una centrífuga y otra centrípeta. Según la primera, existiría un principio fundamental en función del cual adquieren sentido todos los acontecimientos históricos, por dispares que parezcan; se trata de una visión central, coherente y sistematizada de la realidad. La segunda niega que exista un principio fundamental capaz de dar sentido a los fenómenos particulares, por lo que constituye una visión caótica y contradictoria de la realidad.

Tolstoi, uno de los principales ‘maîtres à penser’ de Rolland, está convencido de que la Historia es una ciencia empírica. Enemigo de lo abstracto, rechaza cualquier explicación metafísica y trascendental de la realidad. Este enfoque positivista lo sitúa en la misma línea que otros pensadores de su época, como Auguste Comte. El problema es que como no conocemos las leyes que rigen el funcionamiento de la Historia, somos incapaces de comprender por qué suceden las cosas.

En primer lugar, Tolstoi rechaza la teoría según la cual el devenir de la Historia lo decide, con sus acciones, un grupo privilegiado de hombres ilustres. Critica por ello

la actitud de muchos historiadores cuando reducen los acontecimientos a la acción de determinados héroes, ya que de esta forma se alejan de lo que realmente sucedió. En *Guerra y paz*, las numerosas reflexiones del autor incluidas en las descripciones de las batallas de Austerlitz y Borodino apuntan constantemente en esta dirección:

En acceptant la bataille de Borodino, Koutouzov et Napoléon n'étaient pas libres de leurs actes ni guidés par la raison. Or, les historiens ont après coup adapté au fait accompli des preuves compliquées et ingénieuses de la prévision et du génie des chefs de guerre qui, de tous les instruments inconscients des événements mondiaux, ont été les agents les plus serviles et les moins libres. Les anciens nous ont laissé des modèles de poèmes héroïques, où les héros constituent tout l'intérêt de l'histoire et nous ne pouvons toujours pas nous habituer à l'idée qu'à notre époque d'hommes, cette conception de l'histoire n'a pas de sens (Tolstoi 2010 [II], 239).

El discurso resultante constituye así una construcción del pasado que el historiador lleva a cabo desde su propio presente. Se produce así un fenómeno de doble registro, porque ni siquiera fueron testigos de los acontecimientos que describen. Por eso, la revisión que hacen del pasado resulta falseada. De esta forma, la Historia es contada para ensalzar la figura de determinados héroes, asumiendo que sus decisiones apuntaron siempre en la dirección adecuada. Pero a menudo, estos supuestos héroes ni siquiera tuvieron la libertad de elegir, al encontrarse inmersos en situaciones que no habrían podido predecir. Por otro lado, cuando los historiadores atribuyen tal victoria a una supuesta decisión heroica, ocultan, consciente o inconscientemente, toda una serie de decisiones equivocadas tomadas por el mismo personaje y que, como consecuencia del azar, no pudieron ser implementadas. En este sentido, señala Berlin,

[Tolstoi] argumenta con gran énfasis que hoy sólo parecen particularmente decisivas las órdenes y las decisiones de los comandantes (sólo en ellas se concentran los historiadores) que resultan coincidir con lo que, en realidad, ocurrió después. Por el contrario, muchísimas órdenes y decisiones de igual envergadura y auténtico cuño, que parecieron no menos decisivas y vitales a quienes en su momento las impartieron o adoptaron, cayeron en el olvido, invalidadas por el curso desfavorable de los hechos, porque no fueron cumplidas, ni podían serlo (Berlin 2009, 65).

Según esto, los acontecimientos históricos tal y como los conocemos son un constructo llevado a cabo ‘a posteriori’. De hecho, en la mayoría de los casos, sus protagonistas sólo tuvieron una percepción caótica de lo que estaba sucediendo. Por eso, Tolstoi describe las distintas batallas a las que asisten los personajes de su novela restringiendo el campo de visión del narrador. Utiliza así una técnica de la que ya se había servido Stendhal años atrás. En efecto, la desorientación con la que Pierre Bezukhov observa la batalla de Borodino es la misma con la que Fabrice, en *La Chartreuse de Parme*, asiste a la batalla de Waterloo.

Para Tolstoi, cuanto más alejados se encuentran los individuos de las esferas del poder, mayor es su capacidad para decidir el rumbo de los hechos. Son los habitantes de Moscú los que deciden prender fuego a la ciudad y son ellos pues los que condenan al ejército francés a morir de hambre y frío. Actúan guiados por sus pasiones y motivados por el deseo de sobrevivir y no con la pretensión de adivinar el rumbo de los acontecimientos y de inscribir su nombre en la Historia. El pueblo, pase lo que pase, no deja de cultivar su jardín¹²¹.

En este punto, recordando la descripción que Olivier hace de la verdadera Francia, vemos hasta qué punto Rolland se alimenta del pensamiento de Tolstoi. Para ambos, sólo la suma (integral, si hablamos en términos matemáticos) de los actos humanos infinitamente pequeños, representados en la novela mediante el “morcellement extrême de la terre” (*Jean-Christophe*, 906), nos permitirá comprender el curso de los grandes acontecimientos.

Pero si bien ambos autores coinciden en rechazar la teoría heroica de la Historia, sus posturas se oponen radicalmente cuando se proponen explicar las leyes que rigen el funcionamiento de esta última. Así, mientras que Rolland cree en la existencia de un principio fundamental que reside en el ‘Océan de l’Être’, al que sólo unos pocos, mediante la creación artística, tendrían acceso, Tolstoi cree firmemente que dicho principio puede ser observado empíricamente. Es cierto, dice Tolstoi, que el conocimiento al que conducirá dicha observación será siempre imperfecto, por eso, y

¹²¹ También Tolstoi, como Rolland, sigue la senda rousseauiana, utilizando motivos como el del jardín. Para los tres, el ideal de virtud se encuentra en las vidas anónimas cuya existencia se enmarca en el seno de una familia, tal y como lo describe Rousseau en *La nouvelle Héloïse* (1761).

aquí está la segunda diferencia, sólo la gente sencilla, al estar menos contaminada por los esquemas racionales y las abstracciones metafísicas, conseguirá adquirir una visión más clara de esa especie de ‘alma del mundo’. A este respecto, subraya Berlin:

No es una visión mística ni intuitiva de la vida. Nuestra ignorancia en cuanto a cómo suceden las cosas no se debe a la inherente imposibilidad de acceso a las causas primeras, sino sólo a su multiplicidad, a la pequeñez de las entidades últimas y a nuestra capacidad para ver, oír, recordar, registrar y coordinar suficiente cantidad de material disponible. En principio, la omnisciencia está incluso al alcance de seres empíricos, pero, desde luego, en la práctica es inalcanzable (Berlin 2009, 71).

Y concluye: “Sólo la imposibilidad de lograr ese objetivo (...) es la fuente de la megalomanía humana, de todas nuestras absurdas y vanas ilusiones” (Berlin 2009, 71)¹²².

En cualquier caso, Tolstoi y Rolland comparten una visión del mundo que oscila entre la concepción centrífuga y la concepción centrípeta a las que nos referíamos más arriba. Su visión de la realidad es centrífuga, en tanto que creen en la existencia de un principio fundamental por el que todo se explica¹²³. Pero también es centrípeta, en tanto que insisten en lo particular, confiriéndole un papel importante en la Historia de la

¹²² En *Vie de Tolstoi*, Rolland se hace eco de la profunda crisis existencial que sufre el novelista ruso durante la redacción de *Anna Karenina* en la década de 1870. Dicha crisis existencial tiene su origen en la importancia excesiva que Tolstoi había otorgado, durante demasiado tiempo, a las capacidades de la razón humana: “Il se prit à penser à ces milliards d’êtres, en dehors du cercle étroit des savants, des riches et des oisifs qui se tuaient, s’étourdissaient, ou traînaient lâchement, comme lui, une vie désespérée. Et il se demanda pourquoi ces milliards d’êtres échappaient à ce désespoir, pourquoi ils ne se tuaient pas. Il aperçut alors qu’ils vivaient, non par le secours de la raison, mais sans se soucier d’elle -par la foi” (Rolland 1921, 34). Poco después, descubrirá que el secreto de la vida está en Dios.

¹²³ Reconocer la existencia de un principio fundamental no significa caer en la trampa de las abstracciones metafísicas. Para Tolstoi, ese principio fundamental no es Dios (aunque en su última etapa, durante la cual escribe la mayor parte de sus textos teóricos, así como su tercera gran novela, *Resurrección*, dirá todo lo contrario), ni las leyes férreas de las ciencias, sino “las relaciones permanentes de las cosas” (Berlin 2009, 111).

Humanidad. Aquí se encuentra el principal dilema de Tolstoi: si admitimos que existe un principio fundamental por el que se explican todos los fenómenos, ¿dónde queda la libertad de los individuos para decidir el curso de la Historia? En este sentido, tal y como recuerda Berlin, Tolstoi se mantiene en la línea del filósofo idealista alemán Schopenhauer:

De Schopenhauer puede venir también el amargo énfasis puesto en el contraste familiar entre la ilusión del libre albedrío y las férreas leyes que gobiernan el mundo (...). Tanto para Schopenhauer como para Tolstoi, ésa es la tragedia fundamental de la vida humana (Berlin 2009, 88).

Para Tolstoi, este dilema se resuelve, al menos de forma parcial, diciendo que el hombre es libre en cierta medida, pero cuanto mayor sea su grado de integración en una colectividad dada, más limitada será su libertad para tomar decisiones: “(Pierre) avait appris que, de même qu’il n’est au monde aucune situation où l’homme soit parfaitement heureux et libre, ainsi il n’est aucune où il soit absolument malheureux et privé de liberté”¹²⁴ (Tolstoi 2010 [II], 694).

En definitiva, decir que para conocer la esencia de la Historia es necesario focalizar nuestra atención en lo particular, equivale a defender la necesidad de que el discurso de la memoria (el de las ‘vies minuscules’), que se alimenta del testimonio de los individuos, deje de ser considerado por los historiadores como una fuente documental sospechosa.

Por eso, tanto Tolstoi como Rolland, parecen anticiparse a su tiempo, ya que habrá que esperar hasta la segunda mitad del siglo XX para que la concepción heroica de la Historia ceda su sitio a la necesaria comunión entre memoria e Historia. De esta manera, considerando las cuatro dimensiones de la memoria a las que se refiere Aleida Assmann, lo particular vendría determinado por la memoria individual de cada uno de los miembros de una colectividad dada. La integración de todos esos elementos infinitesimales, como los llamaría Tolstoi, daría como resultado la memoria social del grupo. Dicha integración se puede llevar a cabo en distintos niveles, en función del alcance que le queramos dar. Así, si lo que nos interesa es la memoria de una

¹²⁴ Esta llamada al relativismo voltairiano es la misma que encontrábamos en *Memnon*, cuyo protagonista aprende a aceptar que la felicidad absoluta no es posible.

generación dada, tomaremos como infinitesimales la memoria individual de las personas pertenecientes a dicha generación. Análogamente, se puede extender el ámbito de estudio a los ciudadanos de una región, una nación o un continente. La memoria colectiva resultante tendrá entonces dos dimensiones, una social y la otra cultural.

*

También en la producción teatral rollandiana se reflexiona sobre si las historias con minúscula son capaces de marcar el rumbo de la Historia. Sin embargo, la posición de Rolland cambiará con los años. En el llamado ciclo *Théâtre de la Révolution*, cabría distinguir dos grandes etapas: la primera entre 1898 y 1903 y la segunda, entre 1925 y 1939. Lo que diferencia las obras de la primera y la segunda etapa es precisamente el peso que en cada una de ellas tienen las historias con minúscula con respecto a la Historia. Así, mientras que en *Les Loups* (1898), *Le Triomphe de la Raison* (1899), *Danton* (1899) y *Le Quatorze Juillet* (1902) prevalece el peso de esta última, en las obras escritas a partir de 1925, a saber, *Le Jeu de l'Amour et de la Mort* (1925), *Pâques fleuries* (1926), *Les Léonides* (1928) y *Robespierre* (1939), Rolland llama la atención sobre el poder que ostentan los individuos para decidir el curso de los acontecimientos.

Seducido por esta idea, Alfred Radok decide poner en escena, en 1968, la obra *Le Jeu de l'Amour et de la Mort*. La representación tiene lugar en el Městská Divadlo de Praga en un contexto muy particular. En efecto, ni la elección de la obra ni la del autor son en absoluto casuales, tal y como señala Bruno Schacherl en su reseña sobre la puesta en escena de Radok:

Se c'è uno scrittore intorno al quale nell'arco del ultimo secolo abbia potuto far perno l'idea di Europa, con tutte le contraddizioni, le angosce e le generose illusioni che le si accompagnano, questi è Romain Rolland. Se c'è una città che, tra i crolli degli imperi, le rivoluzioni, gli orrori nazisti, la guerra fredda, lo stalinismo, il disgelo, la difficile coesistenza, i nuovi straordinari fermenti di questi mesi, si sia serbata Europa comme nessun'altra, questa città è Praga. Qualcosa significa dunque il fatto che sia uno dei più prestigiosi registi dell'avanguardia cecoslovacca, Alfred Rodok, a proporci un suo discorso "di oggi" pretendendo a pretesto uno dei

“volets”, dei battenti dell’incompiuto e dimenticato affresco teatrale di Rolland sulla Rivoluzione francese¹²⁵ (Schacherl 1968, 1).

Para Schacherl, el valor de esta obra reside fundamentalmente en la manera en que sus protagonistas consiguen influir en el curso de la Historia. Rolland concede así a sus personajes un poder que les había negado en la primera etapa. Por eso, dice Schacherl, *Le Jeu de l’Amour et de la Mort...*

...significa una coraggiosa, tenace volontà di non abbandonare, nonostante tutto, nonostante il rovello degli « assurdi » e i disperati vuoti del « disimpegno », quel terreno delle grandi idee, del grande confronto dell’uomo con la storia e della storia con le solitudini innumeri dei poveri, dei perseguitati, degli oppressi, che è l’« humus » di quell’universo di valori per cui tutti ci sentiamo in qualche modo Europa¹²⁶ (Schacherl 1968, 1)¹²⁷.

Rolland, con su relectura de la ‘Révolution’, propone aprender de la experiencia de la nación francesa y extrapolarla al conjunto de las naciones europeas. Al fin y al cabo, el sufrimiento de los diferentes pueblos que habitan el continente es similar y

¹²⁵ “Si hay un escritor en torno al cual, en el arco del último siglo, haya podido hacer mella la idea de Europa, con todas las contradicciones, angustias y generosas ilusiones que la acompañan, ese es Romain Rolland. Si hay una ciudad en la que, con la caída de imperios, las revoluciones, los horrores nazis, la guerra fría, el estalinismo, el deshielo, la difícil coexistencia, los nuevos y extraordinarios fermentos de estos meses, se haya cebado Europa como con ninguna otra, esa ciudad es Praga. No es por tanto una casualidad que uno de los directores teatrales más prestigiosos de la vanguardia checoslovaca, Alfred Rodok, nos proponga un discurso suyo ‘de hoy’ tomando como pretexto uno de los episodios incompletos del olvidado fresco teatral de Rolland sobre la Revolución Francesa” (La traducción es mía).

¹²⁶ “...significa una valiente y tenaz voluntad de no abandonar, pese a todo, pese a los « absurdos » y desesperados fracasos del « desempeño », ese terreno de las grandes ideas, de la gran confrontación del hombre con la historia y de la historia con las innumerables soledades de los pobres, los perseguidos, los oprimidos, que es el « humus » de ese universo de valores por los cuales nos sentimos en cierto modo Europa” (La traducción es mía).

¹²⁷ Schacherl reconoce así a Rolland su marcado espíritu europeísta, llamando la atención sobre el sentimiento de pertenencia a una realidad superior a las naciones, que es Europa.

actúa como elemento cohesionador entre los mismos: “Combien ils souffrent, ceux-là! Combien nous avons souffert! Et tant d’autres avec nous” (*Jean-Christophe*, 604). El argumento es el mismo que había utilizado Renan en *Qu’est-ce qu’une nation* para explicar la cohesión de la nación francesa.

Este cambio de perspectiva con el que Rolland aborda el tema de la Revolución, que ya se anunciaba en los últimos volúmenes de *Jean-Christophe*, se debe sobre todo a dos motivos, que son: por un lado, tal y como apunta Schacherl, los acontecimientos históricos vividos entre 1914 y 1925, con el triunfo de la revolución de 1917 y la lenta pero efectiva consolidación de la democracia en la República de Weimar, cuya adhesión en 1925 a la ‘Société des Nations’ fue posible, fundamentalmente, gracias a la voluntad y el esfuerzo de un hombre, Gustav Stresemann; por otro, la convicción adquirida por Rolland, a lo largo de su vida, de que cambiar el mundo no sólo es posible, sino también moralmente necesario:

Il s’agit de ne pas vous fermer les yeux sur le mal qui vous ronge, et de ne pas être accablés, mais exaltés au contraire par le sentiment de la bataille à livrer pour la vie et pour l’honneur de votre race. Qui a senti l’âme chevillée au corps de cette race qui ne veut pas mourir, peut et doit hardiment mettre à nu ses vices et ses ridicules, afin de les combattre, -afin de combattre surtout ceux qui les exploitent et qui en vivent (*Jean-Christophe*, 603-604).

Y es a los intelectuales, los únicos capacitados para conseguirlo, a quienes corresponde tal misión.

Europa y la ‘Ligue de l’Esprit’

La casi omnipresencia de la revolución, tanto en la obra dramática rollandiana como también en la narrativa no debe extrañarnos, ya que durante los años de formación del autor se intuye en Europa la llegada, más o menos inminente, de una gran revolución obrera que transformaría profundamente las naciones del viejo continente. Las últimas líneas de *Germinal* (1885) son una prueba bastante clara de ello: “Des hommes poussaient, une armée noire, vengeresse, qui germinait lentement dans les sillons, grandissant pour les récoltes du siècle futur, et dont la germination allait faire bientôt éclater la terre” (Zola 2010, 700).

También en nuestra novela, el movimiento obrero del que es testigo Christophe anuncia la gran revolución que se había ido gestando en Europa desde principios del

siglo XIX y en la que terminará materializándose la lucha de clases. Para Rolland, ya lo vimos antes, la capacidad de cambiar el mundo reside en el pueblo, es decir, en todos aquellos individuos que, como Olivier y Antoinette, con su esfuerzo cotidiano, “mènent la guerre sainte contre l’ignorance, la maladie, la misère” (*Jean-Christophe*, 905). Pero para que su acción sea efectiva, el pueblo debe mantenerse sólidamente unido. Es precisamente lo contrario de lo que sucede con el movimiento obrero descrito en *Le Buisson ardent*, condenado por ello al fracaso: “Christophe rencontre d’autres chefs du mouvement ouvrier. Il n’y avait pas grande sympathie entre eux. Si la lutte commune faisait -difficilement- l’unité d’action, elle était loin de faire unité de cœur” (*Jean-Christophe*, 1194).

Por otro lado, el pueblo necesitaba comprender aún que la lucha de clases está por encima de cualquier valor absoluto o verdad atemporal, ya que, tal y como escribe en 1938 Aníbal Ponce,

Los pretendidos valores ‘atemporales’, ‘visibles tan solo para los ojos iluminados del Espíritu’; las pretendidas ‘instancias incondicionadas y absolutas’, sobre las que tanto gustan de ahuecar la voz los pintorescos petimetres de nuestra filosofía oficial, no han tenido nunca, desde Platón hasta Max Scheler, otra estabilidad que la del poder de la clase dominante (Ponce 2003, 139).

La lucha de clases supone pues la lucha contra ‘el interés común’, ‘las exigencias colectivas’, ‘la moral social’ o ‘la justicia humana’, que, para Ponce, “son mentiras inicuas, ideales mentidos que no han coincidido jamás con los intereses verdaderos de *todos* los hombres” (Ponce 2003, 139). Precisamente la defensa de pretendidos valores atemporales como el ‘interés común’, la cultura o la patria, impuestos ‘desde arriba’, terminó llevando a Europa a la gran catástrofe de 1914, de la misma manera que la Revolución burguesa de 1789 pronto degeneró en el caos de ‘la Terreur’. Precisamente en aras de un supuesto interés común, en el discurso “Sur les principes de morale politique qui doivent guider la Convention nationale dans l’administration intérieure de la République” pronunciado en la Convención el 5 de febrero de 1794, Robespierre justifica el derramamiento de sangre diciendo:

Il faut convenir que nous avons été plutôt guidés, dans des circonstances si orageuses, par l’amour du bien et par le sentiment des besoins de la Patrie, que par

une théorie exacte et des règles précises de conduite, que nous n'avons pas même le loisir de tracer¹²⁸.

Con el objetivo de que “tous les amis de la patrie puissent se rallier à la voix de la raison et de l'intérêt public”, cualquier medio, incluso el derramamiento de sangre, se convierte en legítimo¹²⁹.

*

Sirviéndonos de la metáfora antropomórfica utilizada por Hobbes en *Leviatán* para referirse al Estado como un dios artificial, terrestre y por lo tanto mortal, se puede describir cualquier guerra civil como “una enfermedad que afecta al cuerpo humano y lo corroe hasta matarlo” (Traverso 2009, 62). En este sentido, una revolución, que no es otra cosa más que un levantamiento contra el poder establecido, supone una alteración del orden impuesto y defendido a sangre y fuego desde las instancias del poder, conduciendo al caos a la colectividad implicada. Es lo que sucede en el caso de las revoluciones políticas, pero también en el caso de las revoluciones artísticas, cuyo resultado es, por lo general, el cuestionamiento de los cánones artísticos, que, a menudo, serán reemplazados por otros nuevos.

Por otro lado, puesto que la revolución supone un ataque contra el orden interno de un sistema establecido y, según la metáfora de Hobbes, el ataque contra la salud orgánica de dicho sistema, los revolucionarios serán siempre considerados como terroristas por parte de quienes ostentan el poder político. El éxito de la revolución, sin embargo, puede dar lugar a que se inviertan los papeles, ya que en ese caso, los revolucionarios, después de acceder al poder, atribuirán el apelativo de terroristas a los defensores del orden antiguo.

¹²⁸ Disponible [En línea] <https://fr.wikisource.org/> (página consultada en marzo de 2014).

¹²⁹ Tal y como señala Taine, si el gobierno nefasto del partido jacobino permaneció en el poder, es porque supo transmitir a las masas la necesidad de luchar por unos ideales absolutos: “Les braves gens sacrifient leurs répugnances au salut commun, et, pour servir la France, servent son indigne gouvernement” (Taine 1904, 263).

Desde una perspectiva hobbesiana, el ataque contra el poder por parte de los revolucionarios equivaldría metafóricamente al levantamiento de Behemot (alegoría de la guerra civil y símbolo por tanto de la anarquía y la desobediencia) contra Leviatán (alegoría del Estado y símbolo por tanto del orden y la autoridad soberana). Cuando la revolución tiene éxito, el Estado y la autoridad depuesta dejan de ser Leviatán para convertirse en Behemot. En la revolución fallida de 1905, en Rusia, reflejada en obras como *Les Justes* de Camus, Behemot no consigue alterar el orden vigente, por lo que el poder no pierde su condición de Leviatán. Habrá que esperar hasta 1917 para que esto ocurra.

*

Hemos podido comprobar hasta qué punto la revolución constituye un eje temático fundamental en el pensamiento rollandiano. Pero, ¿cuál es realmente su opinión al respecto? ¿Acaso el fin justifica siempre los medios? Dicho de otra manera, para que Behemot se convierta en Leviatán ¿es necesario siempre recurrir al uso de la violencia o una revolución deja de ser legítima en el momento en que esto ocurre? Rolland reflexiona muy a menudo sobre esto, ya que la mayoría de las revoluciones políticas traen consigo un derramamiento de sangre. 1793 constituye un ejemplo paradigmático de ello.

En efecto, el episodio de la Revolución francesa interesó mucho a Rolland, especialmente en 1917, cuando en Europa se intuye el estallido inminente de la revolución en Rusia. El 1 de mayo de 1917, Rolland escribe un artículo titulado “À la Russie libre et libératrice” (publicado en la revista *Demain*), en el que califica la Révolution Française como “un de ces réveils d’énergie héroïque, qui arrachent l’humanité à l’ornière où elle est embourbée et la lancent en avant” (Rolland 1953, 211). El problema es que en Europa “il y a beau temps que la Révolution française a porté tous ses fruits” (Rolland 1953, 211). Por eso, anima a los rusos a llevar a cabo su revolución. Pero la revolución en Rusia debe ser la del pueblo, no la de la burguesía: “Que votre Révolution soit celle d’un grand peuple, sain, fraternel, humain, évitant les excès où nous sommes tombés!” (Rolland 1953, 212). Advierte además al pueblo ruso de la necesidad de aprender de los errores de 1793: “Que notre exemple vous éclaire! Souvenez-vous de la Convention française, comme Saturne, dévorant ses enfants!” (Rolland 1953, 212).

Para Isaiah Berlin, tal y como señala Mario Vargas Llosa en su prólogo al libro *El erizo y la zorra: Tolstoi y la visión de la historia*, el fracaso de la Revolución francesa, como ocurre con todas las utopías sociales, se debe al desfase entre las ideas y los hechos que pretenden ponerlas en práctica:

El generoso movimiento que pretendió establecer el gobierno de la razón sobre la tierra y materializar estos ideales simples e indiscutibles demostró al mundo, a través de sus repartidas carnicerías y sus múltiples frustraciones, que la realidad social era más tumultuosa e impredecible de lo que suponían las impecables abstracciones de los filósofos que habían prescrito recetas para la felicidad de los hombres (Berlin 2009, 15).

Se habría pecado, una vez más, de falta de pragmatismo:

La más inesperada demostración -que aún hoy muchos se niegan a aceptar- fue la de que estos ideales se repelían uno a otro desde el instante mismo en que pasaban de la teoría a la práctica; de que, en vez de apoyarse entre sí, se saboteaban (Berlin 2009, 15).

La incompatibilidad entre los ideales defendidos, constatada sólo una vez puestos en práctica los principios teóricos defendidos por los filósofos de la razón, se debe además al empeño en considerar todos los principios en los que se basa como absolutos, sin tener en cuenta que sólo una relativización de los mismos habría permitido “que la satisfacción de uno o varios de estos fines no [hubiera sido] obstáculo para materializar los otros” (Berlin 2009, 15). Este hecho fue también un factor decisivo en el fracaso de la ‘Révolution’. En efecto, defender como absolutos los principios de libertad, igualdad y fraternidad resulta imposible. La defensa a ultranza de la igualdad, a modo de ejemplo, requeriría de la acción del estado, imponiendo límites de esta forma a la libertad de los individuos.

Por eso, Rolland no está en contra de la idea misma de la revolución, sino de la manera como los ideales que se quisieron defender fueron puestos en práctica, degenerando en 1793 en un derramamiento de sangre sin precedentes. En una carta que Rolland escribe a Eugen Relgis el 24 de julio de 1928, dice:

No estoy de acuerdo con vos cuando escribís: ‘Condenamos la revolución, porque estamos contra toda la violencia...’ No, yo no condeno la revolución. Yo creo la revolución, así como la evolución, una forma necesaria y fatal de desarrollo

humano: es la “variación brusca” de De Vries - es una ley, no definida aún, pero augusta y elemental. Revolución no es necesariamente sinónimo de brutalidad cruel. Puede ser una explosión de entusiasmo y de amor. Tal fue, al principio, la Revolución de 1789. Si degeneró en terror, no había en ella nada de fatal, sino falta fortuita de inteligencia política y social, errores criminales de una realeza débil hasta la traición y de una demagogia surgida de la falta de madurez del pueblo y de la carencia de verdaderos jefes. Pero la revolución es un tempo, casi inevitable, de la sinfonía de la historia. Y no hay que negar su grandeza ni tampoco sus beneficios (Relgis 1958, 78).

El problema es que durante mucho tiempo, Rolland no quiso posicionarse en contra del régimen comunista, negándose a criticar los crímenes que, después de 1917, se cometieron en Rusia en nombre de la Revolución. Muchos intelectuales criticaron por esto a Rolland. También Relgis, que responde de esta forma a las palabras del escritor francés:

Aquéel que nos ha dado los dramas tan patéticos comprendidos en el ciclo: “Teatro de la Revolución”, no podría, en efecto, condenar la Revolución. Ha penetrado, con su corazón y con su pensamiento clarividente en sus misterios atormentados - y tiene el derecho de advertirnos que no debemos negar su grandeza ni sus beneficios. ¡No! tampoco yo podré negar la grandeza de la Revolución ideal. Cuando he condenado la revolución, no me he elevado sobre las cumbres vertiginosas del Espíritu. He visto en ella una nueva máscara de la guerra. (...) El sistema militarista es mantenido de igual modo en los países revolucionarios. ¿Quién podría, por ejemplo, mostrar la diferencia entre el ejército zarista y el ejército bolchevista? El método es el mismo (...) ¿Es que el comunismo ruso no es también imperialista en su tendencia de expansión mundial? ¿Y podrá mantener el “nuevo orden” de otra forma que por medio de la fuerza y de la intolerancia? (Relgis 1958, 117).

En efecto, la revolución rusa tardó muy poco tiempo en degenerar en violencia. ‘La Terreur’ se repitió de forma brutal durante los años posteriores y se materializó en los años 30 de forma aún más brutal con los juicios de Moscú. De hecho, como ya había sucedido en 1793, la Revolución de 1917 terminó degenerando en una violencia fratricida. El problema es, como señala Taine refiriéndose a 1793, que el derramamiento de sangre provocó no sólo la muerte, sino también la huida masiva de quienes podrían haber dirigido la nación en la buena dirección:

Je ne crois pas qu'en aucun pays ni en aucun siècle on n'ait vu un tel contraste entre une nation et ses gouvernants. Par une série d'épurations pratiquées à contre-sens, la faction s'est réduite à sa lie; du vaste flot soulevé en 1789, il ne lui est demeuré que l'écume et la bourbe; tout le reste a été rejeté ou s'est écarté, [...] bref tous les notables de toute profession, condition, état ou métier, tout ce qui avait un capital, un revenu, un établissement, de l'honorabilité, de la considération, de l'éducation, une culture mentale et politique (Taine 1904, 255).

Sus palabras son aplicables también a 1917. “He aquí por qué”, concluye Relgis, “igualando la revolución a la guerra, la hemos condenado” (Relgis 1958, 117). Lo que en definitiva rechazan ambos autores no es el fenómeno de la revolución, sino la deriva sangrienta a menudo ligada a ésta.

*

Reconocer que existen verdades contradictorias y que, por tanto, no hay valores absolutos o fórmulas mágicas capaces de conducir al hombre a la felicidad plena, implica rechazar la legitimidad de cualquier crimen por la defensa de cualquier valor. Paradójicamente, esto no conlleva un rechazo a la acción, sino todo lo contrario, tal y como señala Vargas Llosa en su prefacio a la obra de Berlin: “El escepticismo tiene en ambos un signo curiosamente positivo y estimulante, es un llamado a la acción, pues se refuerza con consideraciones pragmáticas y toques de optimismo” (Berlin 2009, 16).

En *Jean-Christophe* Rolland ya había manifestado su rechazo a la violencia como medio para conseguir cualquier fin, por legítimo que éste sea. Este hecho se pone muy bien de manifiesto con la muerte de Olivier, víctima de la violencia con la que se desarrolla el movimiento obrero al que nos hemos referido más arriba (cf. *Le Buisson ardent*). El pensamiento y la reflexión deben guiar a las masas en la buena dirección. Pero rechazar la violencia no significa que debamos adoptar una actitud pasiva, ya que el pensamiento debe ir necesariamente acompañado de la acción. En esta idea insiste Rolland en numerosas ocasiones. En 1930, escribe:

Mi mensaje para la juventud... No separéis nunca el pensamiento de la acción. Existen dos acciones: una, inmediata, y la otra, a largo plazo. Esta no debe descuidar a aquélla, ni aquélla obstruir todo el horizonte del pensamiento. Ninguna de las dos debe ser sacrificada por un verdadero y vivo “intelectual”. El hombre

que piensa debe proyectar siempre su pensamiento sobre el surco de una y de otra acción. Un pensamiento que no actuara, sería un pensamiento que no piensa, -la inmovilidad, -la muerte. El estetismo infecundo en que se complace una “élite” de nuestro tiempo, “el pensamiento por el pensamiento”, se halla a dos dedos de la tumba. Huele a cadáver. Sólo vive quien obra... *Im Anfang war die Tat...* (Al principio fue la Acción) Por consiguiente, mi incesante exhortación a la juventud es un llamamiento a la energía (...) Es el combate de Jaob con el Ángel. Y durará hasta que haya aparecido la aurora del día (Relgis 1958, 61).

En efecto, el pensamiento sin acción es una realidad inerte y la acción sin pensamiento una actividad vacía, la cual, por carecer de un fin legítimo, resulta especialmente peligrosa. Durante su adolescencia, Rolland ya había manifestado un rechazo enérgico contra la acción pasiva y sin frutos. En este sentido, tal y como señala Duchatelet, Hamlet representa para él la lucha de la ensoñación contra la acción, por lo que constituye un modelo que no debemos imitar: “quand Fortinbras approche, « Hamlet l’entend venir, et ses derniers mots sont un hommage rendu par la Pensée stérile à l’Action »” (Duchatelet 2002a, 26).

La ‘Révolution de l’Esprit’ es por eso la única revolución posible, ya que en ella se materializa la unión de ambos. Pero ¿cómo debe llevarse a cabo dicha revolución? ¿Está la humanidad capacitada para ella? La respuesta es que no. Durante mucho tiempo, la humanidad no ha sido capaz de vivir en libertad, creándose ídolos de todo tipo (la religión, la monarquía, la patria, etc.) para eximirse así de la responsabilidad de tomar decisiones. En “Les idoles”, artículo publicado en el *Journal de Genève* el 4 de diciembre de 1914, escribe Rolland:

Depuis plus de quarante siècles, l’humanité n’a point de rester asservie -je ne dis pas à des maîtres (ils sont de l’ordre de la chair, je n’en parle pas ici; ces chaînes d’ailleurs se brisent tôt ou tard)- mais aux fantômes de son esprit. Sa servitude est en elle (Rolland 1953, 117).

La humanidad necesita liberarse de los falsos ídolos, como ya habían señalado mucho antes pensadores como Cyranno de Bergerac, en Francia, o Emmanuel Kant, en Alemania. Rolland propone como modelo de ‘esprit libre’ al escritor ruso León Tolstoi, del que escribe en 1917:

Ce qui est aujourd'hui plus rare que l'héroïsme, plus rare que la beauté, plus rare que la sainteté, c'est une conscience libre. Libre de toute contrainte, libre de tout préjugé, libre de toute idole, de tout dogme de classe, de caste, de nation, de toute religion. Une âme qui ait le courage et la sincérité de regarder avec les yeux, d'aimer avec son cœur, de juger avec sa raison, de n'être pas une ombre -d'être un homme. Cet exemple, Tolstoy le donna, au suprême degré (Rolland 1953, 214).

Puesto que la humanidad es incapaz de caminar sola, la transformación de Europa y del mundo debe estar dirigida por la 'Ligue de l'Esprit'. Esa 'Ligue de l'Esprit', que Rolland entiende como "une union fraternelle" (Rolland 1953, 343) en la que intelectuales de todo el mundo pongan sus fuerzas al servicio de la humanidad y no al servicio de la guerra, es la que debe guiar al pueblo para conquistar su libertad. En este sentido, dice el filósofo argentino Aníbal Ponce, Rolland persigue

...la afirmación terminante de la supremacía del hombre que piensa sobre el hombre que vive; el desdén por la lucha y por la acción; la soberanía de la élite intelectual con su incertidumbre orgullosa de que fuera de ella no hay en el mundo más que agitación sin importancia (Ponce 2001, 84).

En la 'Ligue de l'Esprit' no tienen cabida los cobardes incapaces de actuar. Por ello, en el congreso de Ámsterdam celebrado en agosto de 1932, Rolland insiste en la necesidad de no permanecer impasibles ante la devastación que sufre Europa desde 1914:

Permitid al hombre que fue marcado como una injuria, con el título de "Au-dessus de la mêlée", en desplegar el gran estandarte de "por encima de todos los partidos: ¡Frente único!", y de hacerlo ondear en el umbral de ese Congreso, dándole su verdadero sentido, a la vez franco y leal. (...) Para nuestra campaña de hoy empleamos un fin preciso: "¡Guerra a la guerra!" - Lo que nos importa no son los uniformes de nuestros Confederados. Sólo tenemos que considerar su franqueza, intrepidez y abnegación absoluta a la gran causa que nos une. Quienes se mostrarán como los más enérgicos en el combate, los que estarán listos a los mayores sacrificios para derrocar al enemigo común - a esos, quienes fueren, les seguiremos. Sólo rechazamos a los cobardes, a los endormidores pusilánimes que se satisfacen en declamaciones nunca traducidas en acción, o bien contradecidas por esta misma acción, todos los que buscan, sin osar confesarlo, pretextos para no accionar (Relgis 1958, 160).

Un principio de acción en el contexto europeo por parte de la ‘Ligue de l’Esprit’ consiste en dotar a los pueblos del viejo continente de toda una serie de obras culturales con las que se puedan identificar libremente los ciudadanos. Precisamente con ese objetivo había escrito Rolland *Jean-Christophe* durante la primera década del siglo XX.

En efecto, ya en la novela, Olivier recuerda a Christophe cuál debe ser el papel de esa élite intelectual de la que ambos forman parte:

C’est une chose terrible, dit Olivier. J’aime mon pays, comme toi. J’aime ma chère France; mais puis-je tuer mon âme pour elle? Puis-je pour elle trahir ma conscience? Ce serait la trahir elle-même. Comment pourrais-je haïr, sans haine, ou jouer, sans mensonge, la comédie de la haine? L’État moderne a commis un crime odieux, -un crime qui l’écrasera, le jour où il a prétendu lier à sa loi d’airain la libre Église des esprits, dont l’essence est de comprendre et d’aimer. Que César soit César, mais qu’il ne prétende pas être Dieu! Qu’il nous prenne notre argent, nos vies: il n’a pas droit sur nos âmes; il ne les ensanglantera point. Nous sommes venus en ce monde pour répandre la lumière, non pour l’éteindre. À chacun son devoir! Si César veut la guerre, que César ait des armées pour la faire, des armées comme jadis, dont la guerre était le métier! Je ne suis pas assez sot pour perdre mon temps à gémir en vain contre la force. Mais je ne suis pas de l’armée de la force. Je suis de l’armée de l’esprit; avec des milliers de frères, j’y représente la France. Que César conquière la terre s’il veut! Nous conquérons la vérité (*Jean-Christophe*, 1004).

Siguiendo la misma línea, Rolland escribe en diciembre de 1914, “l’esprit (est) le soldat qui, derrière son char au Capitole, rappelle à César triomphant qu’il est chauve” (Rolland 153, 126). El problema es que los intelectuales europeos viven todavía al servicio del poder político. Un ejemplo de ello, tal y como denuncia Rolland, es Thomas Mann:

Mann, dans un accès de délire d’orgueil et de fanatisme irrité, s’acharne à parer l’Allemagne des pires accusations qu’on ait portées contre elle. Alors qu’un Ostwald essaie d’identifier la cause de la *Kultur* et celle de la civilisation, Mann proclame: “Il n’y a rien de commun entre elles: la guerre qui se livre est celle de la *Kultur* (c’est-à-dire de l’Allemagne) contre la civilisation”; et poussant la forfanterie d’orgueil jusqu’à la démence, il définit la civilisation par la raison (*Vernunft, Aufklärung*), la douceur (*Sänftigung, Sittigung*), l’esprit (*Auflösung, Geist*), - et la *Kultur* par “une *organisation* spirituelle du monde”, qui n’exclut pas

“la sauvagerie sanglante”. La *Kultur* est “la sublimation du Démoniaque” (*die Sublimierung des Dämonischen*). Elle est “au-dessus de la morale, de la raison, de la science” (Rolland 1953, 121-122).

Por eso, la transformación de Europa implica en primer lugar que los intelectuales sean capaces de liberarse de las ataduras del poder y de no poner la ciencia y el arte al servicio de la humanidad. La lucha debe ir dirigida pues contra las “egoístas élites que por conservar menguados privilegios continúan defendiendo un *Espíritu* y una *Libertad* en abstracto” (Ponce 2001, 85). Con este objetivo, el 26 de junio de 1919, Rolland publica en *l’Humanité* la *Déclaration d’indépendance de l’Esprit* (26 de junio de 1919). No tardaron en adherirse a ella numerosos ‘espíritus libres’, como Henri Barbusse, Benedetto Croce, Maxim Gorki, Pierre-Jean Jouve, Heinrich Mann, Stefan Zweig, Upton Sinclair, Eugenio d’Ors o Fritz von Unruh, entre otros muchos intelectuales (profesores, artistas, médicos, ingenieros, periodistas, etc.) procedentes de todos los rincones del mundo. Para Rolland, los intelectuales y artistas deben defender con uñas y dientes ‘l’indépendance de l’esprit’ y resistir a las tentaciones partidistas.

Esta obsesión rollandiana por impulsar la creación de una liga de intelectuales surge como consecuencia de la constatación de un fenómeno que él mismo denomina ‘le meurtre des élites’. Dicho fenómeno constituye la consecuencia más dramática de la guerra, colofón de toda una serie de décadas en las que Europa se construye a partir de la confrontación entre pueblos. En un artículo homónimo (“Le meurtre des élites”) publicado en junio de 1915 en el *Journal de Genève*, Rolland se lamenta del hecho de que, tanto en Francia como en Alemania, las élites -“toutes les réserves intellectuelles (de l’humanité), ses prêtres, ses penseurs, ses savants, ses artistes, tout l’avenir de l’esprit” (Rolland 1953, 160)- han sido sacrificadas pour una causa equivocada: “quelle sera la situation d’une élite morale”, se pregunta, “qui a gardé le triste et hautain privilège d’entrevoir tout au moins une partie de la vérité et qui doit cependant combattre, mourir, tuer pour une foi dont elle doute?” (Rolland 1953, 160).

Por eso, los intelectuales, que durante la guerra han puesto su ciencia, arte y razón al servicio de los gobiernos, deben ahora ser capaces de liberar al espíritu de todas las ataduras a las que había estado sometido desde el estallido de la guerra: “Debout! Dégageons l’Esprit de ces compromissions, de ces alliances humiliantes, de ces servitudes cachées!”, escribe Rolland en la *Déclaration d’indépendance de l’Esprit*. Y añade: “l’Esprit n’est le serviteur de personne” (Rolland 1953, 344). Sus palabras

constituyen pues un llamamiento para que los intelectuales de todo el mundo sean capaces de actuar unidos sin perder en ningún momento su independencia. Y propone a Beethoven, Miguel Ángel y Tolstoi como los modelos que deben ser imitados.

*

En 1903, 1907 y 1911, Rolland escribe respectivamente *Vie de Beethoven*, *Vie de Michel-Ange* y *Vie de Tolstoi*. Con estas tres obras, publicadas más tarde en un solo volumen titulado *Vie des hommes illustres*, Rolland destaca la figura de estos tres genios, que considera como modelos de ‘indépendance de l’esprit’, ya que todos ellos han sabido poner sus capacidades al servicio de la humanidad. El 1 de mayo de 1917, muy poco tiempo antes de que triunfara en Rusia la revolución, escribe sobre Tolstoi un nuevo artículo en el que destaca su capacidad de vivir en libertad: “Le meilleur hommage que nous puissions rendre à des hommes comme Tolstoy, c’est d’être libres, comme lui” (Rolland 1953, 216). Se trata del artículo “Tolstoy: l’esprit libre”, publicado en Ginebra el 1 de mayo de 1917 en *Les Tablettes*. Rolland considera que el gran escritor ruso, como ya se ha indicado más arriba, es un ejemplo de “conscience libre. Libre de toute contrainte, libre de tout préjugé, libre de toute idole, de tout dogme de classe, de caste, de nation, de toute religion” (Rolland 1953, 214).

Jaurès fue para Rolland otro ejemplo de ‘homme illustre’. Por eso, dice, el atentado que le costó la vida el 31 de julio de 1914 supuso un gran desastre para la humanidad. En Jaurès encontramos reunidas todas las cualidades que Rolland atribuye a las verdaderas élites de la sociedad:

Jaurès offre un modèle, presque unique, dans les temps modernes, d’un grand orateur politique qui est, en même temps, un grand penseur, joignant une vaste culture à une observation pénétrante et la hauteur morale à l’énergie de l’action (Rolland 1953, 171).

Y añade: “Son intelligence avait le besoin d’unité; son cœur avait la passion de la liberté. Et ce double instinct le défendait en même temps du despotisme de parti et de l’anarchie” (Rolland 1953, 172-173). Jaurès fue un espíritu libre, consciente del poder de la unión y, lo que es más importante, capaz de mantenerse independiente sin dejarse atrapar por intereses partidistas concretos.

En definitiva, la visión de Rolland con respecto a la revolución es muy similar a la que defienden tanto Tolstoi como Jaurès: para los tres, la revolución constituye el único medio capaz de transformar el mundo. Defienden por ello la necesidad de pasar a la acción evitando siempre cualquier derramamiento de sangre. De hecho, en una conferencia pronunciada por Jaurès en Toulouse el 10 de febrero de 1910 sobre la figura del gran escritor ruso, encontramos el siguiente extracto, que pone muy bien de manifiesto esta idea:

Et puisque avec Tolstoï il est permis de rappeler un texte des psaumes, je dirai à tous: prenez garde, méditez, travaillez, pensez, préparez des institutions fraternelles pour que l'inévitable révolution sociale soit pacifique; mais, de même que le psalmiste disait de Dieu: Vous pouvez aller dans les hauteurs du ciel; vous le trouverez dans les profondeurs de la terre, vous le trouverez; ni en Orient, ni en Occident vous n'échapperez à son regard, moi je dis à tous: La révolution est là, elle est partout: elle est dans l'organisation de ceux qui souffrent, dans la haute protestation de ceux qui pensent (France-Jaurès 1911, 30).

'La Voce'

Esta obsesión por la independencia explicaría, según Duchatelet, la negativa por parte de Rolland a adherirse al partido comunista. Se trata de un conflicto personal bastante duro que acompañará a Rolland durante toda su vida y que le valdrá la reprobación de intelectuales, como Henri Barbusse, que se adhirieron a la 'Déclaration de l'Esprit' en 1919.

Por otro lado, escribe Rolland en abril de 1945 en una carta dirigida al *Svenska Dagbladet* de Estocolmo, la Primera Guerra Mundial tuvo en Europa un efecto positivo, ya que "(elle) a même eu l'avantage douloureux de grouper à travers l'univers les esprits qui se refusent à la haine des nations. Elle a trempé leurs forces, elle a soudé en un bloc de fer leurs volontés" (Rolland 1953, 147-148). Intuye incluso cuál sería el devenir de Europa unos años más tarde: "je n'ai aucune inquiétude pour l'unité de la société européenne. Elle se réalisera. La guerre d'aujourd'hui est son baptême de sang" (Rolland 1953, 148). En efecto, la Unión europea en la que vivimos hoy nace de las ruinas en las que quedó reducido el continente después de más de treinta años de guerra civil.

Como ya hemos visto al principio de este trabajo, muchos historiadores, entre ellos Enzo Traverso, hablan de ‘guerra civil europea’ o de ‘Segunda guerra de los Treinta años’ para referirse a los desastres de 1914-1945. Ninguna de las dos denominaciones debería sorprendernos, en tanto que constituyen constructos teóricos elaborados ‘a posteriori’. Sin embargo, esto no es del todo cierto. Ya en 1914, el 27 de noviembre, un grupo de intelectuales catalanes escribe un manifiesto titulado “Manifeste des amis de l’unité morale de l’Europe”¹³⁰. En él, explican que la guerra en la que vive sumida Europa es una guerra civil, y lo explican de la siguiente manera: “Le principe dont nous partons est que la terrible guerre qui déchire aujourd’hui le cœur de notre Europe constitue, par définition, une guerre civile” (Rolland 1953, 128). Sin duda, este grupo de intelectuales catalanes, entre los que se encuentran Eugenio d’Ors y Esteban Terrades, miembros del Instituto Catalán, junto a profesores, publicistas, abogados, miembros del parlamento, escritores (R. Jori, R. Rucabado, J. M. López-Pico), bibliotecarios, etc. forman parte de lo que Rolland considera las verdaderas élites sociales. Lo son, puesto que al hablar de ‘guerra civil’, son conscientes de que Europa existe y de que se trata de una realidad que está por encima de cualquier nación. Muy interesante es la consecuencia que se deriva del hecho de que dicha guerra sea civil, ya que, tal y como señalan, “Il ne peut donc être permis à aucun des partis aux prises de travailler à la destruction complète de l’adversaire” (Rolland 1953, 128).

Otro grupo de intelectuales en el que Rolland fijó su mirada ya durante la década de 1900-1910 es el denominado grupo ‘La Voce’. Sus dos grandes representantes, Giuseppe Prezzolini y Giovanni Papini, aparecen en *Jean-Christophe*, dando lugar a un nuevo entrecruzamiento entre lo puramente ficcional y la realidad extradiegética del contexto espacio-temporal en el que se enmarca la escritura de la novela (cf. *Jean-Christophe*, 1352-1353). De ellos se dice:

Dans leur façon de juger les autres, ils restaient uniquement italiens, enracinés dans la pensée de leur race. De bonne foi, ils ne cherchaient dans les oeuvres étrangères que ce que voulait y trouver leur instinct national; souvent, ils n’en

¹³⁰ El título lo pongo en francés, porque he consultado la traducción del documento, realizada por el propio Romain Rolland e incluida en la colección de artículos reunidos bajo el título *Au-dessus de la mêlée*.

prenaient que ce qu'ils y avaient mis d'eux-mêmes, à leur insu (*Jean-Christophe*, 1353).

3. UN LIBRO PARA EUROPA

En *Jean-Christophe*, Rolland se lamenta de que en Europa no haya un libro común: “L’Europe d’aujourd’hui n’avait plus un livre commun: pas un poème, pas une prière, pas un acte de foi qui fût le bien de tous. O honte qui devait écraser tous les écrivains, les artistes, les penseurs d’aujourd’hui” (*Jean-Christophe*, 1099). Esto es así porque el esquema de los Estados-nación ha destruido el sentimiento de patria europea que, de forma incipiente, encontrábamos ya en el Renacimiento, durante el Siglo de las Luces o en el Romanticismo. Beethoven es uno de los mejores ejemplos, al tratarse de un artista con vocación universal, pero aún no es suficiente: “Le seul Beethoven a laissé quelques pages d’un nouvel Évangile consolateur: mais les musiciens seuls peuvent le lire, et la plupart des hommes ne l’entendront jamais” (*Jean-Christophe*, 1099).

Sin embargo, Rolland no confiere al lenguaje musical el poder de alcanzar un objetivo tan ambicioso. Por ello propone la fusión entre música y literatura como única vía:

Christophe sentait bien ce qu’il fallait faire; mais il lui manquait un poète, il devait se suffire à lui-même, se restreindre à sa seule musique. Et la musique, quoi qu’on dise, n’est pas une langue universelle: il faut l’arc des mots pour faire pénétrer la flèche des sons dans l’esprit de tous (*Jean-Christophe*, 1099).

Pero al igual que Rolland, “Christophe se heurtait à la question périlleuse de l’union de la poésie et de la musique” (*Jean-Christophe*, 1100). Anuncia sin embargo una de las cuestiones fundamentales que condicionará la literatura del siglo XX, a saber, la posibilidad de fundir en una sola obra la expresión de diferentes lenguajes artísticos¹³¹.

¹³¹ Rolland reflexiona a menudo sobre la hibridación entre literatura, música y pintura. En una visita al Louvre en 1887, al observar la *Coronación de la Virgen* de Fra Angelico, piensa: “J’entends le prélude de *Parsifal*. Peinture et musique se complètent l’une l’autre” (citado por Duchatelet 2002a, 32).

Esta búsqueda de un lenguaje artístico híbrido, unida a la ambición por parte de Rolland de hacer de *Jean-Christophe* una referencia cultural para los pueblos del viejo continente, pone de manifiesto el carácter universalista de la obra. En este sentido, *Jean-Christophe* no es el primer libro europeo, puesto que ya en la Ilustración o en el Romanticismo se empieza a hablar de la patria europea, pero sí el primer libro con clara vocación de convertirse en una referencia cultural común. *Jean-Christophe*, dice Eugen Relgis,

...constituye una victoria única: es un testimonio del poder creador y un obsequio legado a los sucesores quienes verán que (antes de la masacre de los pueblos de 1914-1918) existían visionarios que presentían el gran peligro, intentando evitarlo mediante la fraternización en el mundo armonioso de las artes (Relgis 1958, 189).

Poco antes de acabar de escribir *Jean-Christophe*, Rolland conoce a otro gran europeísta de la época, el romanista alemán Ernst-Robert Curtius, del que ya hemos hablado en varias ocasiones. El encuentro entre ambos se produce en Roma, en 1912. Esa misma tarde, Curtius le escribe una carta en la que cuenta que la lección que ha extraído de la novela es la necesidad de que se produzca un acercamiento mayor entre Francia y Alemania. Rolland le responde:

C'est de ces collines romaines qu'on embrasse le mieux le spectacle de notre Occident et que nos nations divisées se fondent toutes en une harmonie pareille à celle qu'offre Rome, avec le soir, du haut du Janicule. C'est à réaliser cette harmonie que nous devons travailler, hommes de toutes races et de toutes nations. Les luttes mêmes de nos peuples ne doivent pas nous en empêcher (citado por Duchatelet 2002a, 152).

Precisamente allí, en lo alto de la colina del Janículo, es donde Rolland dice haber encontrado, años atrás, la inspiración para escribir su obra maestra. Sin embargo, tal y como señala Duchatelet (2002a, 48), la famosa 'illumination du Janicule' de marzo de 1890 no supuso todavía la concepción de una novela europea, sino la de una obra en la que fuera posible conciliar música y literatura. En cualquier caso, es en Roma, la ciudad eterna y una de las cunas de nuestra civilización, donde Rolland concibe primero y completa después su gran libro europeo.

La existencia de un sustrato histórico y cultural, que se manifiesta fundamentalmente en el arte, nos permite hablar de Europa. Según Curtius, la esencia de lo europeo reside en el arte y la cultura, más en concreto, en la literatura, elevando así esta última por encima de cualquier otra manifestación artística. En la introducción a su gran obra *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, señala además que lo que define a Europa, más aún que las fronteras geográficas, es precisamente ese sustrato cultural, cuyas componentes son la Antigüedad mediterránea y la tradición moderna occidental:

Wenn wir uns nun diesem Gegenstande zuwenden, so verstehen wir Europa nicht im räumlichen, sondern im geschichtlichen Sinne. Die ‘Europäisierung des Geschichtsbildes’, die heute zu fordern ist, muß auch auf die Literatur angewendet werden. Wenn Europa ein Gebilde ist, das in zwei Kulturkörpern teilhat, dem antik-mittelmeerischen und dem modern-abendländischen, so gilt das auch von seiner Literatur. Als Ganzes kann man sie nur verstehen, wenn man ihre beiden Komponenten in einem Blick vereinigt¹³² (Curtius 1993, 19).

Curtius se lamenta de que las dos componentes sean estudiadas por separado, ignorándose así hasta qué punto es grande la imbricación entre ambas:

Die europäische Literatur ist der europäischen Kultur zeitlich koextensiv, umfaßt also einen Zeitraum von etwa sechsundzwanzig Jahrhunderten (von Homer bis Goethe gerechnet). (...) Die europäische Literatur als Ganzes zu sehen, ist nur möglich, wenn man sich ein Bürgerrecht in allen ihren Epochen von Homer bis Goethe erworben hat. (...) Die Aufteilung der europäischen Literatur unter einer

¹³² “Al adentrarnos en este tema, estamos entendiendo Europa no como espacio, sino desde la perspectiva histórica. La ‘europeización de la historia’, que debe ser reivindicada hoy en día, también se debe aplicar a la literatura. Si Europa es una entidad que forma parte de dos realidades culturales, el Mediterráneo antiguo y el mundo moderno occidental, también debe poder decirse lo mismo de su literatura. Sólo podrá entenderse como un conjunto considerando sus dos componentes de manera unitaria” (La traducción es mía).

Anzahl unverbundener Philologien verhindert das fast vollkommen¹³³ (Curtius 1993, 22).

Recuerda además que las historias de las literaturas ‘nacionales’, objeto de estudio de las nuevas filologías, tan en auge durante el siglo XIX, son construcciones teóricas fomentadas por los movimientos nacionalistas nacidos durante el dominio napoleónico: “die ‘Nationalliteraturen’, [ein] Begriff, der sich erst seit dem Erwachen der Nationalitäten unter dem Druck des napoleonischen Überstaates konstituiert hat, also sehr zeitbedingt ist und den Blick auf das Ganze erst recht verhindert”¹³⁴ (Curtius 1993, 22).

Por eso, la literatura y en general el arte, ya sea francés, alemán o inglés, será ante todo europeo. Así se pone de manifiesto en nuestra novela:

Ce sont nos critiques qui se permettent de parler en notre nom. Comme ils suivent toujours la mode, ils prétendent que nous la suivions aussi. [...] Voilà de plaisants animaux qui veulent nous apprendre ce qui est, ou n’est pas français! À nous Français de la vieille France!... Ils viennent nous enseigner que notre France est dans Rameau, -ou dans Racine,- et qu’elle n’est pas autre part! Comme si Beethoven, Mozart et Gluck ne venaient pas s’asseoir à notre foyer, veiller avec nous au chevet de nos aimés, partager nos peines, ranimer nos espoirs... comme s’ils n’étaient pas devenus de notre famille! (*Jean-Christophe*, 969).

Rolland niega así la validez de los cánones culturales y artísticos heredados del siglo XIX, por imponer al arte las mismas fronteras políticas que separan a las diferentes naciones del continente. Anuncia así la perspectiva transnacional con la que,

¹³³ “La literatura europea coexiste temporalmente con la cultura europea. Por lo tanto, comprende un período de unos veintiséis siglos (desde Homero hasta Goethe). (...) Ver la literatura europea como un conjunto es sólo posible arrogándose el título de ciudadano europeo en todas sus épocas, desde Homero a Goethe. (...) Pero la distribución en compartimentos estancos de la literatura europea que llevan a cabo las distintas filologías inconexas lo impide casi por completo” (La traducción es mía).

¹³⁴ “las ‘literaturas nacionales’, un concepto que se constituye no antes del despertar de las nacionalidades bajo la presión del super Estado napoleónico. Al tratarse de un concepto tan limitado temporalmente, impide que nuestra mirada abarque todo el conjunto” (La traducción es mía).

en el siglo XXI, cada vez de forma más generalizada, empieza a ser estudiado el arte. Por eso para Rolland no tiene sentido hablar de una Europa de razas, ya que sólo reconoce una raza, la europea:

La vérité, dit Olivier, c'est que, s'il y a des frontières en art, elles sont moins des barrières de races que des barrières de classes. Je ne sais pas s'il y a un art français et un art allemand; mais il y a un art des riches, et un art de ceux qui ne le sont pas (*Jean-Christophe*, 969).

Es precisamente el discurso de las razas europeas, el de las naciones políticamente enfrentadas, “la démence de la guerre” (*Jean-Christophe*, 1467), lo que condujo a Europa al desastre, tal y como había intuido Rolland durante los años de escritura de la novela:

Regardez donc autour de vous! Est-ce que votre pays, est-ce que tous nos pays ne sont pas menacés dans l'idéalisme héroïque de leurs races? Est-ce qu'ils ne sont pas tous en proie aux aventuriers de la politique et de la pensée? Contre cet ennemi commun, ne devriez-vous pas donner la main à ceux de vos adversaires qui ont une vigueur morale? Comment un homme de votre sorte peut-il tenir si peu de compte des réalités? Voilà des gens qui soutiennent contre vous un idéal différent du vôtre! Un idéal est une force, vous ne pouvez la nier; dans la lutte que vous avez récemment engagée, c'est l'idéal de vos adversaires qui vous a battus. Au lieu de vous user contre lui, que ne l'employez-vous avec le vôtre, côte à côte, contre les ennemis de tout idéal, contre les exploiters de la patrie, contre les pourrisseurs de civilisation européenne? (*Jean-Christophe*, 988).

De todas las naciones europeas, Francia parece ocupar un lugar privilegiado, al tratarse de la nación más antigua: “De l'ensemble de cette poésie se dégageait un parfum de riche civilisation mûrie pendant des siècles, qu'on ne pouvait trouver nulle part ailleurs en Europe” (*Jean-Christophe*, 897). En cualquier caso, el pensamiento rollandiano pronto evolucionará hacia la universalidad, hecho que se anuncia ya en *Jean-Christophe*:

Nous autres, ce n'est pas la pureté qu'il s'agit, c'est d'universalité. Vous avez un empereur, la Grande-Bretagne se dit un empire; mais en fait, c'est notre génie latin qui est impérial. Nous sommes les citoyens de la Ville-Univers (*Jean-Christophe*, 927).

Precisamente por eso, porque somos ‘citoyens de la Ville-Univers’, el objetivo que debe perseguir Europa después de convertirse en una gran Patria donde tengan cabida todos sus pueblos, es buscar la integración con el resto del mundo. En octubre de 1930, durante el encuentro que mantiene con Relgis en la localidad suiza de Villeneuve, Rolland responde así con respecto a la relación que Europa debe mantener con el resto del mundo:

No quiero considerar ningún grupo que se reduzca a Europa. No digo que esto no pueda ser un estado próximo de la evolución política y que no señale una etapa más avanzada que la de la nación. Pero he ido más allá y no volveré atrás. Veo muy bien que el *Europeísmo*, en la hora presente, bajo los diversos ropajes con que se disfraza (*Pan Europa*, *Federación Europea*, etc.), es la máscara de un nuevo nacionalismo más peligroso, porque agrupa en conjunto mayores fuerzas e intereses más voraces, y que los arma contra el resto del mundo. Al plantearse, se opone. Y, por el solo hecho de proclamarse, provoca instantáneamente la formación de dos o tres monstruosos grupos rivales: *Pan Asia*, *Pan América*, a los que no dejará de seguir *Pan África*, etc. Bajo la innovación hipócrita de la comunidad europea, éste es el llamamiento a las armas de diez pueblos contra mundos enemigos que Europa ha creado con sus propias manos. (...) Me niego a mezclar mi voz con esto. La elevo en contra. No admito ninguna Federación que no se extienda o que no permanezca abierta a toda la humanidad (Relgis 1958, 51).

No debemos pasar por alto que estas palabras fueron pronunciadas por Rolland en 1930. En ellas, vemos claramente la influencia de las ideas de Mahatma Gandhi, cuya biografía escribe en 1924. Siguiendo la senda de Gandhi, Rolland insiste en la necesidad de ampliar los horizontes más allá de las fronteras del viejo continente:

El verdadero europeo es universalista, porque es un producto de todas las razas. (..) Ya no existe un muro entre los dos hemisferios del espíritu; todas las formas del pensamiento se internacionalizan actualmente; entre Europa, Asia y América, se hace un intercambio ininterrumpido de métodos científicos, de disciplinas y de doctrinas metafísicas o religiosas, así como de sistemas económicos y sociales. (...) El hombre es el mismo en todas partes. No es más que una cuestión de grados, siempre variables con las condiciones económicas y sociales. El mundo entero está en fusión (Relgis 1958, 52).

Pero para llegar a ese punto, Europa debe todavía construirse. En la carta abierta que escribe al presidente Wilson el 9 de noviembre de 1918, Rolland sueña con una Europa unida en la que, “*parmi les peuples*”, se imponga “*la volonté de ressaisir le contrôle de leurs destins et de s’unir pour former une Europe régénérée*” (Rolland 1953, 338); una Europa en la que, por encima de las fronteras, los pueblos manifiesten su voluntad de emanciparse de un poder político que los ha conducido en demasiadas ocasiones al desastre de la guerra, poniendo el arte y la ciencia al servicio de sus intereses particulares. Sólo mediante la acción decidida y conjunta de los artistas e intelectuales, que son las verdaderas élites de la sociedad, sólo mediante la creación de obras con espíritu europeo, en definitiva, es posible que el sueño europeo de Romain Rolland se haga realidad.

4. *JEAN-CHRISTOPHE* Y LA IDENTIDAD EUROPEA

Con respecto a la alteridad, la identidad de un individuo puede definirse de forma negativa o de forma positiva. Definir la propia identidad de forma negativa significa insistir en lo que diferencia a cada individuo del resto: ‘yo soy lo que tú no eres’, es decir, “*mon identité, c’est ce qui fait que je ne suis identique à aucune autre personne*” (Maalouf 1998, 16). Hacerlo de forma positiva, por el contrario, supone poner el énfasis en la similitud: ‘yo soy lo que tú también eres’. Pese a lo que pudiera parecer a primera vista, ambas manifestaciones de la relación entre identidad y alteridad no son excluyentes. En efecto, tal y como señala Maalouf, la pertenencia a un determinado grupo étnico, lingüístico o religioso, la ciudad en la que se vive, la familia en la que se nace y un sinnúmero de elementos más, determinan en gran medida ‘*les appartenances multiples*’ de cualquier persona. Sin embargo, añade, dichas pertenencias se materializan en cada individuo con una intensidad diferente:

Si chacun de ces éléments peut se rencontrer chez un grand nombre d’individus, jamais on ne retrouve la même combinaison chez deux personnes différentes, et c’est justement cela qui fait la richesse de chacun, sa valeur propre, c’est ce qui fait que tout être est singulier et potentiellement irremplaçable (Maalouf 1998, 17).

Por eso, la identidad de cualquier sujeto estará determinada tanto por el medio en el que vive como por los rasgos particulares que lo hacen único.

Al hablar de libertad, teniendo en cuenta las dos formas como puede definirse la identidad con respecto a la alteridad, Isaiah Berlin distingue entre la ‘libertad negativa’ y la ‘libertad positiva’ (cf. Berlin 1969). De esta manera, se refiere al grado de libertad con el que cuenta un individuo para definirse, negativa o positivamente, con respecto a los demás miembros de la colectividad en la que vive.

Cada una de estas dos manifestaciones de la libertad implica una relación radicalmente opuesta con la autoridad. Puesto que el poder político tiende siempre, en mayor o menor medida, hacia la uniformidad (ya vimos al hablar de la memoria cultural en los niveles individual y colectivo que esto depende del grado de democracia alcanzado por la colectividad en cuestión), la autoridad constituye el principal obstáculo contra el que debe luchar el individuo para defender su soberanía, al mismo tiempo que supone el medio más eficaz con el que cuenta la libertad positiva para insistir en la uniformidad: “En tanto que la libertad ‘negativa’ quiere sobre todo limitar la autoridad, la ‘positiva’ quiere adueñarse de ella, ejercerla”. (Vargas Llosa, en el prólogo a Berlin 2009, 19).

Tal y como señala Vargas Llosa, el liberalismo del siglo XIX, doctrina según la cual el individuo debe liberarse de cualquier imposición del Estado que pretenda eliminar los hechos diferenciales que definen su particularidad, tiene como principal objetivo la defensa de la libertad negativa. Por el contrario, los regímenes totalitarios del siglo XX, en cualquiera de sus modalidades, cometieron todo tipo de atrocidades en busca de un ideal utópico absoluto, eliminando cualquier manifestación de la diferencia. El nazismo o el estalinismo constituyen dos manifestaciones extremas de cómo la libertad positiva es capaz de adueñarse de la autoridad.

Vargas Llosa señala el peligro de conceder a cualquiera de las dos libertades una importancia desmesurada. Así, una sociedad en la que prime la defensa de la libertad positiva, aniquilará si es necesario todo aquello que pueda poner en peligro el ideal perseguido (y esto incluye a cualquier individuo que se empeñe en insistir en la diferencia, ya que supondría un peligro para la colectividad): por eso, estará condenada al desastre. El fracaso de las revoluciones de 1789 y 1917 se debió precisamente a eso. Por otro lado, cuando en una colectividad se opta por una defensa a ultranza de lo particular obviando o rechazando lo semejante y elevando de esta forma la libertad negativa al rango de verdad absoluta, cualquier tipo de convivencia pacífica resultará imposible. Una consecuencia de esto pueden ser las guerras civiles y la desintegración del país en varios territorios, tal y como sucedió en los Balcanes durante la década de

1990. Por eso, basándose en el principio de las verdades contradictorias al que ya nos referimos más arriba, Isaiah Berlin recuerda la necesidad de conciliar libertad positiva y libertad negativa.

*

En la Europa de los Estados-nación, embrión de los totalitarismos del siglo XX, las naciones del continente, con Francia y Alemania a la cabeza, elevan los conceptos de patria y nación a la categoría de valores utópicos absolutos. Desde el poder, se impone una manera única de ver el mundo, tanto desde el punto de vista político (república en Francia, monarquía en Alemania) como cultural ('civilisation' frente a 'Kultur'), supeditando la felicidad de los individuos a la hegemonía de la nación a la que pertenecen.

Intuyendo la tragedia que se avecinaba, Rolland propone en *Jean-Christophe* la necesidad de cuestionar los ideales utópicos de patria y nación, por mucho que el poder político insista en la legitimidad de los mismos. Por encima de la supremacía de la nación en la que vivan, los individuos deben defender la convivencia pacífica entre los pueblos. Por eso, por el bien de Europa, franceses y alemanes, aquellos que constituyen 'la vraie France' y 'la vraie Allemagne', deben defender su soberanía frente a unas falsas élites al servicio del poder. Para ello, deben poner en cuestión las imágenes culturales estereotipadas impuestas desde arriba, que sólo buscan propiciar el conflicto entre ambas naciones y favorecer los intereses particulares de la clase gobernante. Sólo así, el pueblo se dará cuenta de que detrás de la Alemania belicista de Potsdam, detrás de la Francia frívola y libertina de 'la Foire sur la place', existen una Alemania y una Francia verdaderas destinadas a convivir de forma pacífica y a caminar de la mano hacia la prosperidad. *Jean-Christophe* supone pues un llamamiento a que el pueblo despierte de la letargia en la que vive y se libere del solipsismo en el que está sumido. Persigue el advenimiento de una nueva época, un 'incipit' hacia una 'vita nuova' que permita a los pueblos de Europa liberarse de los falsos ídolos y emprender la búsqueda de la Verdad.

Lo que Rolland está proponiendo, en definitiva, no es otra cosa más que el equilibrio y la conciliación entre la libertad positiva y la libertad negativa, tanto a nivel nacional, como a nivel supranacional. Comprobémoslo.

En efecto, a principios del siglo XX, los distintos poderes políticos tienden a imponer, en el ámbito de cada nación, una visión homogeneizante y uniformadora según

la cual todos los ciudadanos de una nación serían esencialmente iguales. Así pues, en el seno de las distintas naciones del continente, a nivel nacional, se tiende a eliminar la libertad negativa de los individuos, concediendo una importancia desmesurada a la libertad positiva.

De esta forma, Europa se convierte en una suma de naciones diferentes condenadas al enfrentamiento. Los respectivos poderes políticos, que buscan satisfacer sus intereses particulares, ya sea mediante la posesión de determinadas colonias o mediante la imposición al resto de una hegemonía económica, se sirven de sus ciudadanos para conseguirlo. Para ello, inversamente a lo que ocurriría a nivel nacional, hacen hincapié en lo que diferencia a los pueblos, eliminando en ellos, si es posible, la conciencia de pertenecer a una realidad supranacional que es Europa.

Por eso, el equilibrio entre la libertad positiva y la negativa al que aspira Rolland implicaría reconocer, a nivel nacional, que ninguna nación constituye un ente homogéneo y uniforme donde todos sus ciudadanos son esencialmente franceses, alemanes, italianos... No se puede imponer pues una memoria desde arriba, concediendo a la libertad positiva una importancia desmesurada y negando a los individuos la positividad de definirse por negatividad con respecto a los demás ciudadanos con los que comparten nacionalidad. Dicho de otra manera, la pertenencia a una nación no puede constituir un elemento esencialmente determinante en la identidad individual. Por otro lado, a nivel supranacional y siempre en el contexto de la Europa de los Estados-nación en el que vive Rolland¹³⁵, es necesario reconocer que por encima de las diferencias entre los Estados, existe un sustrato común que nos permite hablar de una patria europea. Según esto, las distintas colectividades nacionales que viven en el continente deben poder hacer uso de su libertad negativa para poner de relieve sus rasgos particulares, al mismo tiempo que se las debe animar a servirse de su libertad positiva para insistir en lo que las une.

Este uso de las libertades positiva y negativa, tanto a nivel nacional como supranacional, tanto a nivel individual como colectivo, supone admitir que la

¹³⁵ En este caso extrapolamos los conceptos de libertad positiva y negativa, que antes aplicábamos al nivel individual, al ámbito colectivo, de manera que la relación entre identidad y alteridad se produce ahora no entre los individuos de una nación, sino entre los diferentes pueblos europeos.

construcción europea debe hacerse desde el reconocimiento de la diversidad (la diversidad entre los individuos y la diversidad entre los países). En este sentido, Otfried Höffe advierte de que la creación de una especie de ‘Estados Unidos de Europa’, imitando así el modelo norteamericano, constituiría una estrategia totalmente equivocada en el proceso de construcción de la Unión:

Hingegen erfordert es keinen Mut, wenn Politiker das Wort “Vereinigte Staaten von Europa” in die Debatte werfen. Denn sie werden dafür belohnt, sogar in der für Politiker wichtigsten Währung, der öffentlichen Aufmerksamkeit. Und der zweitwichtigste Lohn “respektvolles Lob” kommt oft noch hinzu. Mut jedoch und auch Verstand beweist, wer auf die Unterschiede zum Vorbild, den USA, und die in den Unterschieden begründeten Schwierigkeiten verweist. Die Unterschiede und Schwierigkeiten fangen mit der Vielsprachigkeit Europas an und reichen bis zu seinen erheblichen kulturellen und Mentalitätsunterschieden, die sogar in den Feinbestimmungen des Rechts wirksam sind¹³⁶ (Höffe 2013)¹³⁷.

¹³⁶ “Cuando los políticos introducen en el debate el término ‘Estados Unidos de Europa’, lo hacen sin tener que hacer prueba de ningún tipo de coraje, ya que enseguida reciben el visto bueno por parte de la opinión pública, su tesoro más preciado. A menudo, se les alaba incluso por ello. Quienes sí tendrían que hacer prueba de coraje, y es aquí donde está el problema, son los que se dan cuenta del hecho siguiente: es Europa, y no al revés, la que, con su diversidad, debería proponerse como modelo para los Estados Unidos de América. Esto implica al mismo tiempo tener en cuenta las dificultades que conlleva esa diversidad. Éstas empiezan con la multiplicidad lingüística de Europa y llegan hasta las diferencias culturales y de mentalidad, que deben ser tenidas en cuenta en el ámbito de la justicia y la legislación” (La traducción es mía y aparece incluida en la publicación Ciprés e.a. 2015).

¹³⁷ El texto original en alemán forma parte de la conferencia que el Profesor Otfried Höffe de la Universidad de Tübingen pronunció el 3 de julio de 2013 en el marco del curso “La idea de Europa. La filosofía europea ante el futuro de Europa”, celebrado durante la vigésima sexta edición de los Cursos de Verano de El Escorial organizados por la Universidad Complutense de Madrid. El título original de la conferencia fue “Kulturelle Identitäten: was hält Europa zusammen?”.

Europa, ¿un constructo?

En el primer capítulo de la obra *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Curtius propone la siguiente reflexión:

Europa ist nur ein Name, ein ‘geographischer Ausdruck’ (wie Metternich von Italien sagte), wenn es nicht eine historische Anschauung ist. Das kann aber nicht die altmodische Geschichte unserer Lehrbücher sein. Für sie existiert ja überhaupt keine europäische Geschichte, sondern nur ein Nebeneinander unverbundener Völker- und Staatengeschichten. Die Geschichte der heutigen oder gestrigen ‘Großmächte’ wird in künstlicher Isolierung vom Standpunkt der nationalen Mythen und Ideologien aus gelehrt. So wird Europa in Raumstücke zerlegt¹³⁸ (Curtius 1993, 16).

Pese a que la idea de Europa tiene una gran parte de constructo teórico, Curtius, asolado por el gran desastre de 1914-18, reconoce la necesidad de insistir en ella: “Peut-être l’Europe n’est-elle jamais qu’une « idée », qu’il faut inlassablement interroger et construire” (Bem e.a. 1995, 8).

Antes que Curtius, Rolland había tomado conciencia de la importancia de fomentar la unión de las naciones europeas. La pretensión de hacer de *Jean-Christophe* un libro común para todas las naciones del viejo continente pone de manifiesto hasta qué punto Rolland se da cuenta de la necesidad de ‘construir Europa’. Queda claro de esta forma que si bien existe una esencia de lo europeo, debemos admitir que la identidad europea es también fruto de una construcción teórica.

¹³⁸ “Europa es sólo un nombre, una ‘expresión geográfica’ (como decía Metternich de Italia), cuando no una representación histórica: esta visión desfasada de la Historia no puede estar en nuestros manuales escolares. Para ellos, no existe una Historia europea, sino un conglomerado de Historias inconexas de pueblos y estados. La Historia de las ‘grandes potencias’ de hoy y de ayer es enseñada, de forma aislada, desde el punto de vista de los mitos e ideologías nacionales. Europa aparece así desmenuzada en pequeños fragmentos espaciales” (La traducción es mía).

5. JEAN-CHRISTOPHE: REFIGURACIÓN TEXTUAL. ALGUNAS CONSIDERACIONES FINALES SOBRE LA RECEPCIÓN DEL TEXTO EN EUROPA

Un estudio minucioso de la recepción de *Jean-Christophe* en Europa sobrepasaría con creces las dimensiones de un trabajo como este. Supondría tener en cuenta todos los artículos y reseñas publicados desde 1912 hasta nuestros días en infinidad de periódicos y revistas. Sin embargo, no podemos renunciar, cuanto menos, a un análisis aproximativo que nos permita comprender, a grandes rasgos, cómo han sido las 'literary afterlives' de la novela. De lo contrario, nuestro análisis quedaría incompleto si no abordáramos, al menos de forma superficial, el nivel de refiguración textual o 'mímesis 3'. Propongo por tanto una muestra del tipo de análisis que se debería llevar a cabo en próximos trabajos.

Para ello, a modo de ejemplo, me limitaré a un solo periódico, el italiano *La Stampa*, cuya sede se mantiene en Turín desde su fundación en 1867. Pero ¿por qué un periódico italiano? En primer lugar, porque Italia es uno de los espacios fundamentales no sólo en la novela, sino también en la vida de Rolland. En Roma tuvo lugar la famosa 'illumination du Janicule', a la que me referí más arriba. Por otro lado, se trata de un país que no está directamente involucrado en el conflicto secular que a principios del siglo XX enfrenta a Francia y Alemania. Por eso, la visión que en Italia se tendrá de la novela será, a priori, más neutral que la que podríamos encontrar en Francia, donde una gran parte de los intelectuales interpretan la defensa de lo alemán por parte de Rolland no como un acercamiento para lograr la paz, sino como un verdadero acto de traición contra la 'Grande Nation' (con notables excepciones como las de Roger Martin du Gard o Charles Péguy), o en Alemania, donde, por la misma razón, el autor de *Jean-Christophe* es considerado como un héroe. De alguna manera, intuimos que el análisis de las reseñas que aparecen en los periódicos franceses y alemanes de la época darán lugar a la configuración de Rolland como 'damnatio memoriae', en el caso de Francia, o como 'exemplum', en el caso de Alemania. Italia será además uno de los países fundadores de la CEE.

Y ¿por qué el periódico turinés *La Stampa*? En primer lugar, porque Turín, primera capital del Reino de Italia entre 1861 y 1865, es la ciudad italiana en la que, por razones históricas y gracias a su estratégica situación geográfica, los intercambios culturales con el resto de Europa, sobre todo Francia y Alemania, se han producido con

mayor intensidad. *La Stampa* es además uno de los periódicos de mayor tirada nacional en Italia -el quinto en número de ejemplares vendidos- a la vez que es uno de los más longevos. Por otro lado, con la entrada de Italia en la Primera Guerra mundial, la redacción de *La Stampa* decide mantener una posición neutral. Por último, es uno de los pocos periódicos que han digitalizado la totalidad de sus fondos, disponibles en línea a través de la página: LA STAMPA: ARCHIVIO STORICO DAL 1867. [En línea] <http://www.archiviolaStampa.it> (página consultada entre abril y junio de 2015). Esto permitirá al lector de esta Tesis consultar de primera mano las fuentes en las que se basa mi análisis¹³⁹.

*

En primer lugar, expondré en una tabla la relación de artículos y reseñas elegidas a modo de corpus. A continuación, se llevará a cabo la interpretación de los datos en función de los siguientes criterios: como vimos en la introducción teórica, la relación entre recuerdo y olvido define, de forma fundamental, la manera como desde la memoria se crean discursos del pasado. Mi objetivo será determinar en qué casos Romain Rolland y *Jean-Christophe* aparecen como 'exemplum' o como 'damnatio memoriae' -que son, como sabemos, las dos manifestaciones del recuerdo- y en qué casos sencillamente es olvidado. Manejaremos pues tres posibles interpretaciones. Lógicamente, la manifestación más clara del olvido es la ausencia de referencias explícitas, por lo que no será posible medir las dimensiones exactas del mismo. Tendremos que conformarnos con aquellos casos en los que el autor del artículo se lamenta de forma explícita del hecho de que la obra rollandiana no haya tenido la acogida merecida. Sólo en este último caso podremos dar pruebas concretas del estado de 'olvido'.

Jean-Christophe y La Stampa

He aquí la selección de artículos con los que voy a trabajar:

¹³⁹ En el anexo se incluye la versión íntegra de los artículos seleccionados para el análisis.

[Palabras clave para la búsqueda: “rolland jeanchristophe”]

	<i>Fecha de publicación</i>	<i>Título</i>	<i>N.º y pág.</i>
1.	17-08-1910	<p>“Cronache letterarie: <i>Jean-Christophe</i>”</p> <p>Traducción: “Crónicas literarias: <i>Jean-Christophe</i>” (La traducción es mía)</p>	n.º 227, p. 3
2.	08-09-1910	<p>“Cronache letterarie: <i>Jean-Christophe</i> a Parigi”</p> <p>Traducción: “Crónicas literarias: <i>Jean-Christophe</i> en París” (La traducción es mía)</p>	n.º 249, p. 3
3.	11-11-1912	<p>“Il poema di un uomo e di un'età: <i>Jean-Christophe</i>”</p> <p>Traducción: “El poema de un hombre y de una edad: <i>Jean-Christophe</i>” (La traducción es mía)</p>	n.º 314, p. 3
4.	06-06-1922	<p>“Le vite esemplari di Romain Rolland”</p> <p>Traducción: “Las vidas ejemplares de Romain Rolland” (La traducción es mía)</p>	n.º 134, p. 3
5.	09-01-1960	<p>“Lettere inedite di Romain Rolland... Cara Sofia...”</p> <p>Traducción: “Cartas inéditas de Romain Rolland... Querida Sofía...” (La traducción es mía)</p>	n.º 8, p. 3
6.	14-08-1964	<p>“Romain Rolland tra Francia e Germania”</p> <p>Traducción: “Romain Rolland entre Francia y</p>	n.º 184, p. 3

		Alemania” (La traducción es mía)	
7.	27-04-1965	<p>“Esplosione demografica e incontro fra le razze. La cultura e la pace”</p> <p>Traducción: “Explosión demográfica y encuentro entre las razas. La cultura y la paz” (La traducción es mía)</p>	n.º 99, p. 3
8.	16-02-1966	<p>“Cent'anni fa la nascita del creatore di <i>Jean-Christophe</i>. Attualità di Romain Rolland”</p> <p>Traducción: “Hace cien años, nacía el creador de <i>Jean-Christophe</i>. Actualidad de Romain Rolland” (La traducción es mía)</p>	n.º 39, p. 13
9.	26-02-1966	<p>“A cento anni dalla nascita, ricordo d'un grande spirito. L'ultima delusione di Romain Rolland mentre il mondo correva verso l'abismo”</p> <p>Traducción: “A cien años de su nacimiento, recordamos a un gran pensador. La última decepción de Romain Rolland mientras el mundo se precipitaba hacia el abismo” (La traducción es mía)</p>	n.º 48, p. 3
10.	02-10-1966	<p>“Difese la civiltà contro il fanatismo. Umanesimo tragico di Romain Rolland”</p> <p>Traducción: “Defendió la civilización contra el fanatismo. Humanismo trágico de Romain Rolland” (La traducción es mía)</p>	n.º 224, p. 3
11.	16-12-1966	<p>“I consigli per chi vuole regalare un libro a Natale”</p> <p>Traducción: “consejos para quien quiera regalar</p>	n.º 284, p. 3

		un libro en Navidad” (La traducción es mía)	
12.	12-11-1969	<p>“La cronaca degli spettacoli televisivi. Romain Rolland e la Rivoluzione Francese”</p> <p>Traducción: “Crónica de los espectáculos televisivos. Romain Rolland y la Revolución Francesa” (La traducción es mía)</p>	n.º 263, p. 7
13.	04-05-1984	<p>“Tra diavoli, balie e streghe, in prima mondiale al regio. Gargantua candidato a Broadway”</p> <p>Traducción: “Entre diablos, enfermeras y brujas, primicia en el Real. Gargantúa, candidato a Broadway” (La traducción es mía)</p>	n.º 105, p. 3
14.	10-12-1992	<p>“Rolland: l'utile idiota al banchetto di Stalin”</p> <p>Traducción: “Rolland, el idiota útil en el banquete de Stalin” (La traducción es mía)</p>	n.º 338, p. 19

Tabla 10: Jean-Christophe y La Stampa

Interpretación de los datos

Una vez expuestos los artículos y/o reseñas de *La Stampa* en relación con *Jean-Christophe*, paso a presentar algunos extractos a partir de los cuales podré decidir la manera como se produce en cada uno de ellos la recepción de la obra. En la columna “recepción”, como ya anuncié más arriba, consideraré los dos casos siguientes:

-RECUERDO (R)

-OLVIDO (O)

Y para el caso del RECUERDO, tendremos en cuenta las dos realizaciones posibles del mismo, EXEMPLUM (EX) o DAMNATIO MEMORIAE (DM). Los resultados obtenidos vendrán definidos pues por la terna **R (EX), R (DM)** y **O**.

He aquí el resultado de mi investigación:

	<i>Fecha de publicación</i>	<i>Extractos relevantes</i>	<i>Recepción</i>
1.	17-08-1910	<p>(1) “Ma, poiché Romain Rolland appartiene a quella piccola intrepida falange di scrittori diritti ed austeri che tendono a rinnovare la coscienza della Francia squarciando l'imperturbabile superficie della letteratura di esportazione, e poiché il suo nome è già da parecchi anni in voga presso le autentiche e le spurie aristocrazie intellettuali d'Europa, sarà bene prepararsi prendendo in esame le parti già compiute del <i>Jean-Christophe</i> e rendendone conto con qualche impressione che non pretenda di passare per definitiva”</p> <p>Traducción: “Puesto que Romain Rolland pertenece a la pequeña falange intrépida de escritores directos y austeros que aspiran a renovar la conciencia de Francia rasgando la imperturbable superficie de la literatura de exportación, y puesto que su nombre, desde hace varios años, está de moda en los círculos aristocráticos e intelectuales de Europa, estará bien prepararse examinando las partes ya realizadas del <i>Jean-Christophe</i>, dando cuenta de ellas con alguna valoración que no tenga la pretensión de pasar por definitiva” (La traducción es mía)</p> <p>(2) “Cristoforo è un genio. Durante la lettura di questa prima parte, si forma in noi gradatamente questa impressione (non dico per ora se sbagliata o giusta): che Romain Rolland abbia voluto disegnare l'ideale a ritratto immaginario dell'uomo di genio, osservando fin nei minimi particolari il tragico gioco d'azione e di reazione che si va svolgendo fra un individuo superiore e l'ambiente sociale che lo nutre per soffocarlo, ed inserendo in questa trattazione narrativa, quasi per via di frammenti dissimulati, tutta una sua dottrina sul modo che l'artista deve tenere per educar sè medesimo e</p>	R (EX)

		<p>trarre forzoso profitto dagli ostacoli che la società gli contrappone”</p> <p>Traducción: “Christophe es un genio. Durante la lectura de esta primera parte, se forma en cada uno de nosotros la agradable impresión (de momento no diré si equivocada o acertada) de que Romain Rolland ha querido diseñar el retrato ideal imaginario del genio, observando hasta en los mínimos detalles el trágico juego de acción y reacción que tiene lugar entre un individuo superior y el ambiente social que lo nutre para sofocarlo, e insertando en este texto narrativo, mediante fragmentos disimulados, toda su doctrina sobre la manera como un artista debe educarse a sí mismo y sacar provecho de los obstáculos que la sociedad va poniendo en su camino” (La traducción es mía)</p>	
2.	08-09-1910	<p>“Per godere queste rare fioriture, vale la pena di aprirsi un sentiero attraverso gli sterpi. Poi, non bisogna dimenticare le cose belle dei primi quattro volumi, e non bisogna nemmeno dimenticare che certe grandi opere sbagliate valgono più di certe piccole opere riuscite. Senza dubbio, l'insieme non è finora molto persuasivo; ma, forse, per trovarne sicuramente il bandolo e per intenderne pienamente il valore è necessario attendere la parte conclusiva, <i>la fin du voyage</i>, di cui solo il primo volume è uscito, e che con l'apparizione degli ultimi due completerà fra alcuni mesi l'intero ciclo del <i>Jean-Christophe</i>”</p> <p>Traducción: “Para disfrutar de estas raras florituras, merece la pena abrirse camino a través de las malas hierbas. Asimismo, no debemos olvidar las cosas bellas de los primeros cuatro volúmenes, ni tampoco que algunas grandes obras equivocadas valen más que otras pequeñas obras de éxito. Sin duda, el conjunto, hasta ahora, no es muy convincente; pero quizá, para entender plenamente su</p>	R (EX)

		<p>significado y su valor es necesario esperar a la publicación de la última parte, <i>la fin du voyage</i>, del cual sólo ha salido el primer volumen, y que con la aparición de los dos últimos completará dentro de unos meses el ciclo entero de <i>Jean-Christophe</i>” (La traducción es mía)</p>	
3.	11-11-1912	<p>(1) “E' vero... <i>Jean-Christophe</i> è un'opera d'arte, talora insigne, ma è più e meglio che un'opera d'arte: è un'opera di vita, un'evocazione di umanità, un'affermazione di fede: è volta a volta narrativa e drammatica, lirica e dialettica, concreta ed astratta, attiva e dottrinale”</p> <p>Traducción: “Es cierto... <i>Jean-Christophe</i> es una obra de arte, a veces distinguida, pero es más y mejor que una obra de arte: es una obra de vida, una evocación de humanidad, una afirmación de fe: es a la vez narrativa y dramática, lírica y dialéctica, concreta y abstracta, activa y doctrinal” (La traducción es mía)</p> <p>(2) “Tale il programma, tale l'opera. E' la rivendicazione di quell'umanità che a tanti romanzieri moderni sembra troppo semplice e nota, e non degna di poema e di storia; è la rappresentazione di veri uomini, cioè di creature diverse, possenti o deboli, sollevate sui culmini dall'altezza del genio o piegate a terra dalla mediocrità dell'ingegno, ma tutte composte di anima e di corpo: non di marionette estetiche che hanno smarrito o truccato la propria umanità, o di degenerati che nei capricci morbosi dell'animalità o della psiche hanno costituito il problema dell'essere”</p> <p>Traducción: “Para tal programa, tal obra. Es la reivindicación de esa humanidad que a tantos novelistas modernos parece demasiado simple</p>	R (EX)

		<p>y conocida, y no digna de poema y de historia; es la representación de hombres verdaderos, esto es de criaturas diversas, poderosas o débiles, elevadas hasta lo más alto por la altura del genio o plegadas en el suelo por la mediocridad del ingenio, pero compuestas todas de alma y cuerpo: no de marionetas estéticas que han perdido o trucado la propia humanidad, o de degenerados que en los caprichos morbosos de la animalidad o de la psique han constituido el problema del ser” (La traducción es mía)</p>	
4.	06-06-1922	<p>(1) “Eppure, noi abbiamo ancora bisogno di vite esemplari. Il romanzo essendo divenuto sempre più psicologico ed autobiografico, si finisce col preferire la verità, schiettamente confessata o indagata, a quella accortamente dissimulata; e fra tutte le verità confessate o indagate, quella che contiene le maggiori possibilità d'insegnamento ed imitazione, che ci edifica ed innalza, fortificandoci a sopportare il meraviglioso e terribile dono degli Dei, ch'è l'esistenza”</p> <p>Traducción: “Sin embargo, aún no tenemos necesidad de vidas ejemplares. Como la novela se vuelve cada vez más psicológica y autobiográfica, terminamos prefiriendo las verdades confesadas o indagadas de forma directa y sin rodeos a las verdades disimuladas con perspicacia; y de entre todas las verdades confesadas o indagadas, preferimos aquella que tiene más posibilidades de transmitir una enseñanza o de ser imitada, aquella que edifica y ensalza, fortaleciéndonos para soportar el maravilloso y terrible don de los Dioses, que es la existencia” (La traducción es mía)</p> <p>(2) “bisogna convenire che Romain Rolland è coerente a sé stesso; giacché egli non ha mai riconosciuto altra autorità, se non la propria</p>	R (EX)

		<p>coscienza, né altra solidarietà, se non quella piuttosto vaga, dell'Umanità tutta intera. — Individualismo, cosmopolitismo, idealismo un po' astratto, onde si preferisce ritrarsi dalla realtà, anziché adattarvisi, rinunciando a qualcosa del proprio ideale: le caratteristiche rollandiane, che sono poi quelle stesse dell'idealismo fin de siècle di vent'anni fa, si trovano nei saggi musicali, come nelle opere drammatiche; nel <i>Jean-Christophe</i>, come nei troppo famosi articoli durante la guerra”</p> <p>Traducción: “debemos admitir que Romain Rolland es coherente a sí mismo; ya que nunca ha reconocido otra autoridad más que la de su propia conciencia, ni otro tipo de solidaridad más que la solidaridad indeterminada de la entera Humanidad. — Individualismo, cosmopolitismo, idealismo un poco abstracto, en el que resulta preferible retirarse de la realidad antes que adaptarse a ella, renunciando a una parte del propio ideal: las características rollandianas, que son al fin y al cabo las mismas del idealismo de fin de siècle de hace veinte años, se encuentran tanto en los ensayos musicales como en las obras dramáticas; tanto en <i>Jean-Christophe</i> como en los artículos que escribió durante la guerra y que se hicieron demasiado famosos” (La traducción es mía)</p>	
5.	09-01-1960	<p>“Nel frattempo lui era già diventato il celebre musicologo che tutti sanno, rivelando, attraverso le grandi figure dei musicisti amati, una speciale condizione della vita, mediante la quale i superiori valori individuali erano spiegati nella realtà della storia e dell'esistenza di tutti gli uomini. E già preparava il romanzo</p>	R (EX)

		<p>in dieci volumi, il famoso e colossale <i>Jean-Christophe</i>, che nel 1913¹⁴⁰ gli fruttò il premio Nobel. Chi è stato giovane negli anni immediatamente precedenti alla prima guerra mondiale, non può aver dimenticato il successo fragoroso di quell'opera, che era la storia di un immaginario musicista tedesco, che riuniva, in sintesi, i caratteri dei vari artisti più amati da Rolland: Handel, Gluck e Beethoven”</p> <p>Traducción: “Entretanto, se había convertido en el célebre musicólogo que todos conocen, revelando, a través de las grandes figuras de los músicos amados, una condición especial de la vida, mediante la cual los valores superiores humanos eran explicados en la realidad de la historia y de la existencia de todos los hombres. Y ya por entonces estaba preparando la novela en diez volúmenes, el famoso y colosal <i>Jean-Christophe</i>, que en 1913 le proporcionó el premio Nobel. Aquellos que han sido jóvenes en los años inmediatamente anteriores a la primera guerra mundial no pueden haber olvidado el rotundo éxito de esa obra, que era la historia de un músico alemán imaginario que reunía, en síntesis, los caracteres de los artistas que más veneró Rolland: Handel, Gluck e Beethoven” (La traducción es mía)</p>	
6.	14-08-1964	<p>(1) “Svalutato il romanziere di <i>Jean-Christophe</i> (1904-1912), superato il biografo di Beethoven (1903), di Michelangelo (1907) e di Tolstoi (1911), proprio in questi anni decisivi per la preparazione della nuova Europa, l'autore di <i>Au-dessus de la mêlée</i> (1915) ritorna ad essere, per quanto confermano ampie</p>	<p>Se pone en evidencia la evolución, entre 1904 y 1964, de: R (DM) + O → R (EX)</p>

¹⁴⁰ Tal y como puede comprobarse en el anexo 1, en el archivo original que ofrece *La Stampa* puede leerse ‘1913’, pese a que Rolland recibió el Premio Nobel de Literatura en 1916. Probablemente se trata de un error del procesador automático de textos OCR.

	<p>rassegne bibliografiche pubblicate negli Stati Uniti (1950) e in Russia (1959), uno scrittore ammirato ed ascoltato, il precursore di idee in rapida maturazione, per taluni la guida auspicata verso ideali da tempo perseguiti e non ancora realizzati”</p> <p>Traducción: “Después de haber sido devaluado el novelista de <i>Jean-Christophe</i> (1904-1912), superado el biógrafo de Beethoven (1903), de Miguel Ángel (1907) y de Tolstoi (1911), precisamente en estos años decisivos para la preparación de la nueva Europa, el autor de <i>Au-dessus de la mêlée</i> (1915) vuelve a ser, tal y como confirman numerosas reseñas bibliográficas publicadas en los Estados Unidos (1950) y en Rusia (1959), un escritor admirado y escuchado, el precursor de ideas en proceso de rápida maduración, para algunos el guía deseado hacia los ideales perseguidos desde hace tiempo y que aún no han sido realizados” (La traducción es mía)</p> <p>(2) “Non è affatto vero che egli sia stato un germanofilo ad oltranza. Neppure è esatta l'immagine che oppositori francesi, politicamente interessati, diffusero in momenti di aspra polemica durante la prima e la seconda guerra mondiale. La pubblicazione di testi rimasti inediti fino a questi ultimi anni e, soprattutto, il <i>Journal des années de guerre</i> (1914-19) consigliano di sfumare non poco il ritratto di un Romain Rolland professore imperturbato e imperturbabile di pacifismo, quasi un austero pastore anglicano che, dall'alto del suo pulpito predica il vangelo di una fratellanza laica ad un gruppo di ben addomesticati fedeli”</p> <p>Traducción: “No es en absoluto verdad que haya sido un germanófilo a ultranza. Tampoco es exacta la imagen que los opositores</p>	
--	---	--

	<p>franceses, políticamente interesados, difundieron de él en varios momentos de ardua polémica durante la primera y la segunda guerra mundial. La publicación de textos que hasta los últimos años habían permanecido inéditos y, sobre todo, el <i>Diario de los años de guerra</i> (1914-1919) incitan a que se desvanezca el retrato de un Romain Rolland profesor sereno e impasible de pacifismo, casi un austero pastor anglicano que, desde lo alto de su púlpito predica el evangelio de una hermandad laica a un grupo de fieles bien domesticados” (La traducción es mía)</p> <p>(3) “Già verso il 1934, all'epoca in cui Jean Giraudoux e Jules Romains lavoravano alla ricostruzione dell'intesa culturale franco-tedesca, Romain Rolland aveva superato senza esitazioni l'ideologia del <i>Jean-Christophe</i> dimostrando di non credere più alla « Europa delle patrie ». Proprio per risolvere sul piano mondiale un rapporto d'importanza non soltanto europea, il pensatore coraggiosamente giunge alla sua più nuova e ultima concezione. Allora la storia non gli appare l'opera isolata, e talvolta incompresa, di qualche genio e i pochi eroi, ma la manifestazione concreta delle aspirazioni di uomini consapevoli di offrire, con la loro unione, il lievito indispensabile per ogni mutamento e per tutti i progressi. Abbandonati gli intellettuali e scoperti gli uomini, lo sguardo di Romain Rolland si allarga dall'Europa al mondo”</p> <p>Traducción: “Ya hacia 1934, en la época en la que Jean Giraudoux y Jules Romains trabajaban en la reconstrucción del entendimiento cultural franco-alemán, Romain Rolland había superado sin vacilar la ideología del <i>Jean-Christophe</i> demostrando no creer más en la « Europa de las patrias ». Precisamente para resolver en el ámbito mundial una relación</p>	
--	--	--

		<p>de importancia no sólo europea, el pensador dio con su última y más novedosa creación. En ese momento, ya no considera la historia como la obra aislada y a veces incomprendida de algún genio y unos pocos héroes, sino la manifestación concreta de las aspiraciones de hombres conscientes de ofrecer, con su unión, el ingrediente indispensable para lograr cualquier cambio que conduzca al progreso. Una vez abandonados los intelectuales y descubiertos los hombres, la mirada de Romain Rolland se extiende desde Europa hasta el mundo” (La traducción es mía)</p>	
7.	27-04-1965	<p>“Ho menzionato Romain Rolland; ricordo nell'opera migliore di lui, la serie del <i>Jean-Christophe</i>, il personaggio di secondo piano, lo zio del ragazzo che incarna la voce del buon senso, e che ammonisce rischiar di essere veramente sterile la vita di colui che intende compiere soltanto grandi opere, e disprezza le piccole conquiste. E' dirci una caratteristica di questa umanità condensata, che all'opera degli eroi mitici subentra lo sforzo anonimo degli uomini di buona volontà”</p> <p>Traducción: “He mencionado a Romain Rolland; recuerdo en su mejor obra, la serie de <i>Jean-Christophe</i>, a un personaje secundario, el tío del niño que encarna la voz del sentido común, y que corre el riesgo de convertirse en la vida estéril de quien pretende conseguir sólo grandes obras, despreciando las pequeñas conquistas. Con él nos describe una característica propia de esta humanidad condensada, la cual se centra sólo en la obra de los grandes héroes míticos, ignorando el esfuerzo anónimo de los hombres de buena voluntad” (La traducción es mía)</p>	R (EX)
8.	16-02-1966	<p>(1) “Mutati i tempi, dimenticate tante polemiche, zittiti dai fatti gli oppositori, una prospettiva più adeguata permette di rivalutare</p>	R (EX)

	<p>uno scrittore che durante una vita, per nulla facile e sempre contrastata, visse isolato fra coetanei che coglievano onori e allori. Colui al quale, nel 1916, venne contestato il riconoscimento pur meritato del premio Nobel, riceve oggi un'attenzione generale del tutto significativa”</p> <p>Traducción: “Una vez pasado el tiempo, olvidadas las muchas polémicas y acalladas por los hechos las voces de sus opositores, es posible volver a evaluar, desde una perspectiva más adecuada, la figura de un escritor que tuvo una vida para nada fácil y siempre llena de obstáculos, una vida durante la cual estuvo siempre aislado viendo cómo muchos de sus coetáneos recogían honores y alabanzas. Ese escritor, a quien fue concedido en 1916 el reconocimiento merecido del premio Nobel, recibe hoy una atención generalizada y muy significativa” (La traducción es mía)</p> <p>(2) “<i>Jean-Christophe</i> (1904-12) non è la prima, ma la più nota rivelazione di questo temperamento che nel celebre personaggio sintetizza il suo ideale. Un ideale che, allora come in seguito, approfondisce il contrasto tra la sua aspirazione eroica e la mediocrità dell'Europa contemporanea, ne segna i limiti e coltiva le prime aspirazioni verso un più vasto ed armonico mondo. Lo sguardo di Romain Rolland incominciò presto a spaziare oltre i nazionalismi e gli imperialismi; presto egli riuscì persino a comprendere quanto vi era di limitato nell'<i>âme européenne</i> così congeniale al suo temperamento”</p> <p>Traducción: “<i>Jean-Christophe</i> (1904-1912) no es la primera, pero sí la más notable revelación de este temperamento que sintetiza su ideal en el célebre personaje. Un ideal que, tanto entonces como después, profundiza el</p>	
--	---	--

		<p>contraste entre su aspiración heroica y la mediocridad de la Europa contemporánea, marca sus límites y cultiva las primeras aspiraciones hacia un mundo más amplio y armónico. La mirada de Romain Rolland comenzó enseguida a proyectarse más allá de los nacionalismos y los imperialismos; enseguida logró comprender incluso lo que tenían de limitado en el alma europea (<i>âme européenne</i>) tan afín a su temperamento” (La traducción es mía)</p>	
9.	26-02-1966	<p>“La guerra fu un'orrenda rivelazione per Rolland, vissuto fino al 14 in quel suo clima di robusto ottimismo che aveva così bene espresso nel romanzo-fiume <i>Jean-Christophe</i>”</p> <p>Traducción: “La guerra fue una revelación horrenda para Rolland, que hasta 1914 había vivido en su ambiente de robusto optimismo que tan bien había expresado en la novela-río <i>Jean-Christophe</i>” (La traducción es mía)</p>	R (EX)
10.	02-10-1966	<p>“Il più celebre dei suoi romanzi, <i>Jean-Christophe</i>, che racconta in molti volumi la vita di un musicista immaginario, fu antecedente alla prima guerra mondiale ed ebbe grande risonanza. Piacque a Benedetto Croce, che voleva farlo tradurre, alla prima Voce, ed in genere al pubblico di quel tempo; ma non ho l'impressione che sia stato più molto letto dalle generazioni successive in Italia. Io stesso, che l'ho letto qualche decina d'anni fa, non oserei parlarne. In Francia è stato edito con buon successo nelle <i>Éditions de Poche</i>; e so che in Italia si sta per riproporne la lettura ristampandolo per intero in un volume solo. Nei colloqui di Vézelay, ho sentito esporre più volte questa opinione critica: <i>Jean-Christophe</i> rappresenta il termine e la chiusura del romanzo del l'Ottocento; altri romanzi invece, come <i>L'Âme enchantée</i>, saltano il muro ed entrano nel romanzo del Novecento. Sono però</p>	<p>Se pone en evidencia el olvido al que ha estado sometida la obra, pero se intuye, con cautela, una evolución positiva en la recepción de la misma con las nuevas ediciones anunciadas en Francia e Italia:</p> <p>O</p>

		<p>teorie in cui bisognerebbe guardare più da vicino e fuori di una occasione celebrativa; la nuova edizione di <i>Jean-Christophe</i> darà modo di riparlare”</p> <p>Traducción: “La más famosa de sus novelas, <i>Jean-Christophe</i>, que cuenta en muchos volúmenes la vida de un músico imaginario, fue el antecedente a la Primera Guerra Mundial y tuvo gran repercusión. Gustó a Benedetto Croce, quien quiso hacerlo traducir al público de aquella época; pero no tengo la impresión de que haya sido muy leído por las generaciones posteriores en Italia. Yo mismo, que lo he leído hace unas décadas, no me atrevería a hablar de la novela. En Francia ha sido editado con éxito por las <i>Éditions de Poche</i>; y sé que en Italia se va a volver a proponer su lectura con la reimpresión de la obra en un solo volumen. En los coloquios de Vézelay, he oído exponer la siguiente crítica: <i>Jean-Christophe</i> representa el final y el cierre de la novela decimonónica; otras novelas, en cambio, como <i>L'Âme enchantée</i>, saltan el muro y entran en la novela del siglo veinte. Son, sin embargo, teorías que deberíamos considerar con más cuidado y alejados de congresos de este tipo; la nueva edición de <i>Jean-Christophe</i> dará mucho que hablar” (La traducción es mía)</p>	
11.	16-12-1966	<p>“Consigli per chi vuole regalare un libro a Natale (...) ROMAIN ROLLAND, <i>Jean-Christophe</i>, ed. Riuniti, lire 5000. Il famosissimo romanzo in cui Rolland espresse la sua alta concezione dell'artista che si nutre dei suoi sogni, in una atmosfera straordinariamente romantica”</p> <p>Traducción: “Consejos para quien quiera regalar un libro por Navidad (...) ROMAIN ROLLAND, <i>Jean-Christophe</i>, ed. Riuniti, 5000 liras. La famosa novela en la que Rolland expresa su elevada concepción del artista que</p>	R (EX)

		se nutre de sus sueños en una atmósfera extraordinariamente romántica” (La traducción es mía)	
12.	12-11-1969	<p>“Gran bella figura di scrittore e di galantuomo Romain Rolland, francese, attivo nei primi tre decenni del secolo e morto ottantenne nel '44. Finissimo conoscitore di musica; Premio Nobel per la letteratura nel 1916; propugnatore generoso di un teatro popolare; pacifista e democratico convinto; nemico di tutte le forme di fascismo che si andavano propagando per l'Europa attorno agli Anni '30, Rolland è particolarmente — anzi, vorremmo dire quasi esclusivamente — ricordato per il romanzo <i>Jean-Christophe</i>. Ma fu anche drammaturgo”</p> <p>Traducción: “Grande y bella figura de escritor y galán es Romain Rolland, francés, activo durante los primeros tres decenios del siglo y muerto en 1944 con casi ochenta años. Gran conocedor de música; Premio Nobel de literatura en 1916; generoso defensor de un teatro popular; pacifista y demócrata convencido; enemigo del fascismo en todas sus formas que se iba propagando por Europa en torno a los años 30, Rolland es recordado de forma particular — de forma casi exclusiva, mejor dicho — por la novela <i>Jean-Christophe</i>. Pero Rolland fue también dramaturgo” (La traducción es mía)</p>	O (Rolland sólo es recordado por <i>Jean-Christophe</i> y por poco más)
13.	04-05-1984	<p>“Gargantua candidato a Broadway. L'« opera lirica » di Azio Gorgi distilla preziose esperienze di Bartók, Schönberg e Strawinsky; ricorre alla polifonia madrigalistica, ai canti popolari, al jazz - Splendida la messa in scena di Emanuele Luzzati, movimentata la regia di De Bosio - Ma perché nessuno ha ricordato che già in <i>Jean-Christophe</i>, Romain Rolland si immaginava di mettere in musica Rabelais? — « Ah! se fossi francese metterei Rabelais in musical », esclama il protagonista nel settimo</p>	O

		<p>volume di Jean-Christophe, il romanzo musicale di Romain Rolland, oggi così ingiustamente dimenticato”</p> <p>Traducción: “Gargantua candidato a Broadway. La « ópera lírica » de Azio Gorgi da muestras de la influencia preciosa de Bartók, Schönberg y Strawinsky; recurre a la polifonía madrigalística, a los cantos populares, al jazz – Espléndida la puesta en escena de Emanuele Luzzati y la dirección de De Bosio – Pero ¿por qué ninguno recuerda que ya en <i>Jean-Christophe</i>, Romain Rolland había imaginado poner música a Rabelais? — « ¡Ay! Si fuera francés pondría música a Rabelais », exclama el protagonista en el séptimo volumen de <i>Jean-Christophe</i>, la novela musical de Romain Rolland, hoy tan injustamente olvidado” (La traducción es mía)</p>	
14.	10-12-1992	<p>“ROLLAND l'utile idiota al banchetto di Stalin - Lo scrittore davanti alla realtà: i primi dubbi, voglia di non capire – Certamente il grande Romain Rolland, il creatore di <i>Jean-Christophe</i> e di <i>Colas Breugnon</i>, il più celebrato e più noto degli scrittori francesi fra le due guerre, era stato negli Anni 30 anche il principe e il prototipo di quella progenie di « utili idioti » o « compagni di strada » occidentali, sostenitori devoti dello stalinismo sovietico, che si protrarrà con l'epigono Sartre fin oltre la metà degli Anni 50. A questa singolare razza di servitori volontari, vocianti e fanatici della più mostruosa tirannide della storia, era appartenuto in tempi e modi diversi il fior fiore dell'<i>intelligencija</i> parigina: Gide, Malraux, Aragon, Barbusse, Vaillant-Couturier, Nizan, Bloch, Guéhenno, Giono e tanti altri minori”</p> <p>Traducción: “ROLLAND, el idiota útil en el banquete de Stalin - El escritor ante la realidad: las primeras dudas, las ganas de no comprender – Ciertamente, el gran Romain Rolland,</p>	R (DM)

		<p>creador de <i>Jean-Christophe</i> y de <i>Colas Breugnon</i>, el autor francés más celebrado y con más notoriedad del periodo de entreguerras, había sido también durante los años 30 el príncipe y el prototipo de esa estirpe de « idiotas útiles » o « compañeros de ruta » occidentales, sustento devoto del estalinismo soviético, que contará todavía a mediados de los años cincuenta con su epígono Sartre. A esta raza singular de servidores voluntarios, pregoneros y fanáticos de la más monstruosa tiranía de la historia, había pertenecido, en tiempos y modos diversos, la flor innata de la <i>intelligentsia</i> parisina: Gide, Malraux, Aragon, Barbusse, Vaillant-Couturier, Nizan, Bloch, Guéhenno, Giono y tantos otros” (La traducción es mía)</p>	
--	--	---	--

Tabla 11: interpretación de los artículos seleccionados

Conclusiones

De un total de 14 publicaciones en las que se habla de Rolland y *Jean-Christophe*, las realizaciones de cada uno de los tres estados posibles en relación con el recuerdo y el olvido quedan distribuidas de la siguiente manera:

<i>Variable</i>	<i>Número de realizaciones</i>
R (EX)	10
R (DM)	1
O	3

Tabla 12: manifestaciones del recuerdo y el olvido de Rolland en *La Stampa*

Estos resultados obtenidos pueden valer como una primera aproximación a un trabajo, como decíamos antes, mucho más extenso y ambicioso sobre la recepción de la obra de Romain Rolland en Europa y en el mundo. Como vemos, los artículos de *La Stampa* dan un resultado alentador, ya que Rolland es recordado y propuesto como ‘exemplum’ en el 71,43% de los casos. No obstante, el número de artículos y reseñas

publicados en este periódico en relación con *Jean-Christophe* y su creador desde 1867 hasta nuestros días asciende sólo a 14. En ese sentido, deberíamos atribuir un porcentaje mayor del calculado a la variable 'Olvido' ('O'), que en nuestra investigación llega sólo al 21,43%. Un posible criterio para medir esta variable podría ser la comparación del número de publicaciones dedicadas a Rolland con las referidas a otro autor francés contemporáneo que haya sido galardonado también con el Premio Nobel de Literatura. Se pone de manifiesto así la necesidad de ulteriores trabajos de investigación similares a este, trabajos mediante los cuales sería posible luchar contra el olvido que afecta a uno de los autores europeos más importantes del último siglo.

CONCLUSIONES

“Qui, dans l’Europe d’aujourd’hui, ne perçoit pas un tiraillement, qui va nécessairement augmenter, entre son appartenance à une nation plusieurs fois séculaire -la France, l’Espagne, le Danemark, l’Angleterre...- et son appartenance à l’ensemble continental qui se construit? Et que d’Européens ressentent aussi, du Pays basque jusqu’à l’Écosse, une appartenance puissante, profonde, à une région, à son peuple, à son histoire et à sa langue?”

Amin Maalouf, *Les identités meurtrières* (Maalouf 1998, 10)

Il se trouvait dans l’état d’esprit de Goethe, en 1813. Comment combattre sans haine? Et comment haïr, sans jeunesse? La zone de la haine était désormais passée. De ces grands peuples rivaux, lequel lui était le moins cher? Il avait appris à connaître leurs mérites à tous, et ce que le monde leur devait. Quand on est parvenu à un certain degré de l’âme, « *on ne connaît plus de nations, on ressent le bonheur ou le malheur des peuples voisins comme le sien propre* ». Les nuées d’orage sont à vos pieds. Autour de soi, on n’a plus que le ciel, - « *tout le ciel, qui appartient à l’aigle* ».

Romain Rolland, *Jean-Christophe*, p. 1452

La intersección en *Jean-Christophe* entre narración, memoria e identidad se ha podido estudiar mediante el análisis de los tres niveles de mimesis descritos por Paul Ricœur. Gracias a ese estudio se ha podido comprobar que el modo retórico predominante en la novela es el antagónico, al proponerse en ella una visión diferente de la realidad.

El modo antagónico afecta en primer lugar a la relación dialéctica que debe existir entre identidad y alteridad. Rolland propone abandonar el inmovilismo, tanto espacial como temporal, tan generalizado en el contexto de la Europa de los Estados-nación, ya que la superación del solipsismo cognitivo y el consiguiente acceso a un conocimiento verdadero del otro habrían contribuido a evitar la confrontación que poco después conduciría a Europa a los desastres de 1914-1945.

En lo que se refiere al inmovilismo temporal, Rolland aboga por un equilibrio entre pasado y presente, relativizando la importancia de los valores tradicionales sin quedarse anclado en ellos. El inmovilismo temporal afecta sobre todo a la memoria cultural y se traduce en una ‘léthargie culturelle’, cuya consecuencia directa es el rechazo de lo diverso. Sólo así, la percepción del otro dejará de estar definida por las imágenes culturales estereotipadas que se encuentran almacenadas en la ‘Funktionsgedächtnis’ de cada colectividad. También rechaza la obsesión por el presente, ya que una anulación total de los valores heredados implicaría un conocimiento superficial de uno mismo, haciendo imposible cualquier acercamiento cultural efectivo hacia la alteridad.

En lo que se refiere al inmovilismo espacial, Rolland aboga por la necesidad de escapar de los espacios herméticamente cerrados, marcados por las convenciones y por su impermeabilidad con respecto a lo diverso. Al mismo tiempo recuerda la necesidad de salir del espacio propio e ir en busca del otro. En este sentido, ‘la traversée du fleuve’ simboliza perfectamente en la novela cuál debe ser la actitud de cada individuo con respecto a la coordenada espacial. Por eso, el viaje se perfila en la obra como el medio más eficaz de tender puentes hacia el entendimiento entre los pueblos.

Pero aprender a mantener una nueva relación dialéctica con el otro es fundamental no sólo porque de esta manera se evitarían enfrentamientos estériles, sino porque además permitiría a cada individuo aprender a proyectar la mirada sobre sí

mismo. Puesto que, sólo a través del otro es posible tener una imagen de uno mismo, el conocimiento de 'le même' sólo se alcanzará mediante el conocimiento de 'l'autre'. Por eso, aprender a considerar lo diverso tiene necesariamente consecuencias sobre la visión que cada individuo tendrá de sí mismo. Lo mismo es extrapolable al conjunto de una colectividad y, como ocurre en la novela, al conjunto de los pueblos de Europa.

En este sentido, es necesario no considerar ninguna de las culturas en contacto como superior, siendo tan negativa la actitud de 'phobie', en la que la realidad extranjera es considerada inferior con respecto a la cultura de origen, como la de 'manie', en la que la cultura propia es desvalorizada hasta el punto de llegar a dar lugar a un proceso de aculturación. Lo deseable por tanto es fomentar una actitud de estima mutua o 'philie' que permita establecer un verdadero equilibrio entre la cultura propia y la cultura del otro. La actitud de 'philie' permite en definitiva el entendimiento entre los individuos y, a nivel colectivo, entre los pueblos, sin que ello implique renunciar a los hechos diferenciales de la propia identidad.

*

Pero en la novela, el modo retórico antagónico no sólo afecta a la relación entre identidad y alteridad, sino también a la concepción misma del mundo y del pasado.

De la mano de Christophe, Rolland elabora, por un lado, una síntesis del mundo de ayer para anunciar la tan ansiada llegada de una nueva época regida por paradigmas completamente diferentes. Por otro lado, cuestiona los paradigmas que rigen los discursos del pasado defendidos desde arriba, anunciando, 'avant la lettre', la necesaria incursión de la memoria en el discurso de la Historia.

En lo que se refiere al primer punto, el mundo de ayer que se describe en la novela está condicionado por el poder político, cuyo discurso del pasado se impone al resto como memoria fuerte. Además, en la Europa de los Estados-nación, la memoria cultural está sometida a los intereses particulares del poder, lo cual afecta no sólo a la imposición de determinados cánones oficiales, sino también a la creación de obras de arte, que deben responder al gusto de las clases dominantes. La consecuencia de todo ello para el artista verdadero, que es aquél capaz de defender su independencia intelectual, es el olvido o, lo que es peor, el recuerdo mediante el estigma que acompaña siempre a la 'damnatio memoriae'. Tan poco deseable como estos es el recuerdo mediante la fórmula del 'exemplum', ya que en una sociedad incapaz de pensar por sí

misma y caracterizada por la mercantilización de las obras de arte, cualquier artista considerado por la crítica como ‘exemplum’ será sospechoso, cuanto menos, de poner su trabajo al servicio de intereses económicos y políticos.

Rolland propone pues una nueva visión del mundo según la cual se reconozca a los intelectuales y artistas como verdaderas élites de la sociedad. Es lo que en el pensamiento rollandiano se conoce como la creación de ‘la Ligue de l’Esprit’. La función de esta nueva clase dominante debe ser conseguir el entendimiento entre los pueblos y aportar a la Humanidad el conocimiento verdadero, que sólo es posible mediante la creación artística. Rolland expone así en la novela su concepción del arte verdadero haciendo de *Jean-Christophe* todo un tratado de estética. Con la reescritura además del mito de San Cristóbal, se anuncia la ansiada llegada de un nuevo paradigma que permita al mundo reconocer el valor de los intelectuales y artistas independientes. Como Cristóbal, la élite de ‘la Ligue de l’Esprit’ debe ser capaz de atravesar el río de la vida, portando sobre sus hombros el peso del conocimiento verdadero e iluminando a la Humanidad con una luz renovada.

En lo que se refiere al segundo punto, la concepción del pasado, Rolland propone en la novela una nueva visión de la Historia. Se sitúa así en la línea de Tolstoi, para quien las historias con minúscula, que a lo largo del siglo XX darán lugar a los discursos de la memoria, desempeñan un papel fundamental en el curso de los acontecimientos narrados por la Historia con mayúsculas. Rolland abandona así la concepción heroica de la Historia defendida por las instancias oficiales del momento, al no reconocer en los grandes hombres de la nación las hazañas y méritos que el discurso historiográfico les otorga. Defiende más bien el papel de toda una masa silenciosa, compuesta por individuos como Olivier, Antoinette o Christophe, quienes, con su trabajo, sacrificio y capacidad intelectual, son capaces de determinar el rumbo de la Historia.

Sin embargo, aunque ya se anuncia en la novela, la evolución que experimenta Rolland a este respecto es lenta. Se constata también en el ciclo dramático del *Théâtre de la Révolution*. En efecto, mientras que en el conjunto de obras escritas entre 1900 y 1910 Rolland proyecta su foco de interés en la Historia, convencido de que el rumbo de la misma viene determinada por la acción de determinadas figuras heroicas, en las obras del segundo periodo, escritas después de la Primera Guerra Mundial, las historias con minúscula pasan a un primer plano. Sólo entonces Rolland les concede un protagonismo hasta entonces inédito.

Por otro lado, lo que según Rolland impide al ser humano alcanzar tanto una nueva relación entre identidad y alteridad como una nueva visión del mundo y del arte es la presencia de fronteras. En la novela se pone muy bien de manifiesto hasta qué punto fronteras de todo tipo hacen imposible que se pueda llevar a cabo un ‘incipit’ hacia una ‘vita nuova’.

Las fronteras que encontramos en el texto afectan a las tres coordenadas que definen la vida de cualquier individuo: sujeto, espacio y tiempo. En lo que se refiere al sujeto, estas fronteras son las imágenes estereotipadas, que actúan como una suerte de velo cognitivo traslúcido que limita a visión del otro reduciéndolo a un modelo impreciso basado en los prejuicios. Es así como se produce el conocimiento de la alteridad en ‘la Foire sur la place’, lo cual tiene, como ya es sabido, consecuencias negativas en lo que a la percepción de uno mismo se refiere. Las relaciones entre identidad y alteridad vienen marcadas así por un desequilibrio entre ‘l’être’, que permanece escondido en lo más profundo del ser, y ‘le paraître’, que con su ruido ensordecedor dificulta aún más cualquier proceso cognitivo. En este sentido, las habladerías -‘les potins’- y la apariencia exterior imposibilitan el conocimiento verdadero de uno mismo y del mundo exterior.

En lo que respecta al espacio, las fronteras que separan a los distintos pueblos de Europa, magnificadas por los poderes políticos, que buscan el enfrentamiento entre las naciones para satisfacer sus ambiciones particulares, dificultan en la Europa de los Estados-nación el deseado acercamiento espacial entre los individuos de distintas nacionalidades.

En lo que respecta al tiempo, por último, la frontera más importante es la que separa e incluso enfrenta a las diferentes generaciones. Durante los años en los que Rolland escribe *Jean-Christophe*, existe un deseo generalizado, por parte de los más jóvenes, de romper de forma radical con el mundo de los padres. Como sabemos, este deseo de ruptura, que con tanta fuerza se manifestó en el ámbito del arte y la cultura, fue una de las razones fundamentales por las que el estallido de la guerra contó con un entusiasmo sin precedentes. Rolland defiende, en este sentido, un entendimiento necesario entre pasado y presente, entre tradición y ruptura, ya que, como se ha podido comprobar a lo largo de este trabajo, es tan peligroso desvincularse por completo de la tradición como aferrarse a ella de forma obsesiva. Por eso, la frontera entre recuerdo y

olvido, tanto en el ámbito individual como en el colectivo, no puede ser impermeable, como lo demuestra el hecho de que exista una ‘*mémoire involontaire*’ que impide a la ‘*mémoire volontaire*’ tener un control férreo sobre lo que no debe ser recordado. Extrapolado al ámbito colectivo, la existencia de esa ‘*mémoire involontaire*’ se traduce en un flujo constante entre la ‘*Speicher-*’ y la ‘*Funktionsgedächtnis*’.

La eliminación de las fronteras es pues necesaria en las tres coordenadas que definen la existencia de los seres humanos. Por eso, constituye un eje temático fundamental en una novela cuyo primer objetivo era, curiosamente, abolir las fronteras artificiales que separan, como si de compartimentos estancos se tratara, la música de la literatura.

*

Según lo anterior, se puede comprobar que *Jean-Christophe* está llamada a cumplir la misión de servir de ‘medium’ de la memoria colectiva, tanto mediante la reflexión sobre elementos del pasado (‘*Gedächtnisreflexion*’) como mediante la creación de nuevos recuerdos (‘*Gedächtnisbildung*’). Con la novela, Rolland pone en evidencia la existencia de una Francia y una Alemania verdaderas, distintas de las reconocidas por los discursos oficiales. Extrapolado al resto de las naciones del continente -no olvidemos que Italia y Suiza son también espacios importantes de la diégesis- podríamos pensar en la existencia de una Europa verdadera alejada del ruido y los intereses partidistas de la ‘*Foire*’. Con personajes como Olivier y Christophe, sale a la luz una realidad silenciosa y silenciada que, para la sorpresa del protagonista, describe la realidad de forma mucho más precisa de como lo hacen los discursos oficiales de la época. Por eso, tal y como se ha visto, el modo retórico predominante en la novela es el antagónico.

Y decimos que en la obra tiene lugar un fenómeno de ‘*Gedächtnisbildung*’ o de creación de modelos del pasado alternativos porque los nuevos paradigmas propuestos en ella, referidos tanto a la visión del mundo como a las relaciones entre identidad y alteridad, afectan no sólo al ámbito de lo ficcional, sino también al mundo real o extradiegético. Es aquí donde mejor se pone de manifiesto la interacción entre memoria y narración en la novela.

En efecto, el ‘incipit’ hacia una ‘*vita nuova*’ que anuncia Rolland en el libro y que afecta al mundo ficcional de Christophe, debe traspasar los límites de la diégesis

para instalarse en el mundo real. Así se puede comprobar en el postfacio, donde escribe: “Moi-même, je dis adieu à mon âme passée; je la rejette derrière moi, comme une enveloppe vide”. Se pone así de relieve la estrecha imbricación entre ficción y realidad presente en la novela, una imbricación que ya se había materializado en el *Dialogue de l’auteur avec son ombre* que precede a la llegada de Christophe a París. Dicha imbricación afecta no sólo al contexto histórico en el que se sitúa la trama, sino que se manifiesta también en el sentimiento de dualidad con el que vive el autor, cuyo pensamiento, con sus múltiples contradicciones, se proyecta una y otra vez en su alter ego ficcional. La dualidad de Rolland con respecto a su correlato ficcional es tal que Christophe le pregunta: “Lequel de nous deux est l’ombre de l’autre?” (*Jean-Christophe*, 606).

Rolland explicita así su convicción de que la ficción es capaz de proponer discursos del pasado. Esto se produce tanto en el momento de la prefiguración y configuración del texto, donde las vivencias personales del autor se proyectan en la ficción literaria, como en el momento de la recepción, donde la ficción consigue modelar la percepción que el lector tiene de la realidad, pasando a formar parte de su memoria individual. En otras palabras, el autor, con su visión del mundo, se propone escribir una obra, proyectando en ella dicha visión del mundo. Para ello, hace uso de toda una serie de elementos formales que determinan el eje sintagmático de la misma. Al leerla, la ficción genera en la mente del lector nuevas formas de ver la realidad. Es como si, al salir de la diégesis y observar el mundo que lo rodea, sus sentidos se hubieran cubierto con una especie de velo ficcional.

Todo esto lo consigue de forma extremadamente eficaz, porque lo hace apelando directamente a las emociones del lector. Es aquí, como veíamos más arriba, donde se cierra el círculo de la mimesis, ya que si la transición entre ‘mimesis 1’ y ‘mimesis 2’ constituía el paso del mundo real al mundo ficcional, en la transición entre ‘mimesis 2’ y ‘mimesis 3’ tiene lugar el desplazamiento inverso, desde el mundo del texto hacia el mundo exterior. Y si bien se trata de un fenómeno común a muchas otras novelas, en *Jean-Christophe* tiene lugar de forma especialmente intensa, sin que por ello se pretenda alcanzar una reproducción mimética de la realidad, tal y como señala Rolland en una nota al prefacio a la edición de 1931¹⁴¹.

¹⁴¹ “Je dois (...) avertir le lecteur qu’il n’ait pas à identifier les personnages du livre à des personnalités existantes. *Jean-Christophe* n’est pas un roman à clef. S’il vise souvent des

Como vemos, la proyección entre lo ficcional y lo extradiegético tiene lugar en los dos sentidos y el intercambio es especialmente intenso, sin que por ello se pueda decir que la novela constituye un retrato mimético de la realidad. Ahí reside el gran mérito de Rolland, conseguir, mediante la ficción literaria, trazar un cuadro extremadamente fiel de su época.

*

El estudio de la interacción entre narración y memoria en *Jean-Christophe* nos ha permitido constatar un tercer fenómeno que hemos denominado ‘omnipresencia de la memoria’. Dicho fenómeno pone de manifiesto hasta qué punto la interacción entre narración y memoria es intensa en la novela. Tiene lugar según las dos formas tradicionales reconocidas por la crítica: “la memoria *de* la literatura” y “la memoria *en* la literatura”.

En lo que respecta a la primera, “la memoria *de* la literatura”, se han tenido en cuenta sus dos acepciones posibles, “la literatura se recuerda a sí misma” y “la literatura es recordada por instancias exteriores”. En lo que se refiere a la primera acepción de la expresión, la abundante presencia de topos literarios, mitos, intertextos, etc. así como la imbricación de géneros narrativos y mezcla de lenguajes artísticos -pintura, literatura, música- responde al deseo del autor de reflexionar sobre el pasado y proponer en el texto ‘une Somme’ de un mundo pasado (‘Gedächtnisreflexion’). En lo que se refiere a la segunda, se ha comprobado la importancia que la descripción y creación de los cánones artísticos tiene en el texto. Para Rolland es importante cuestionar la validez y legitimidad de los cánones impuestos desde arriba y llamar la atención sobre la manera como la literatura debe ser recordada por instancias exteriores.

Pero aún más intensa en la novela es la interacción entre narración y memoria según la perspectiva de “la memoria *en* la literatura”, ya que como se ha podido

événements ou des individus réels, il ne renferme pas un seul portrait - ni du passé, ni du présent. Mais tous les êtres mis en scène sont naturellement nourris d’une quantité d’expériences et de souvenirs de la vie, fondus et transformés dans le travail de création. Il n’en est pas moins advenu que nombre de notoires contemporains se sont reconnus dans mes satires, et qu’ils m’ont voué une haine implacable, dont les effets se manifestèrent en 1914, pendant la guerre, à l’occasion ou sous le prétexte de mon « *Au-dessus de la mêlée* »” (Rolland 2007, 16).

comprobar, son numerosos los fenómenos que tienen lugar en este sentido: en *Jean-Christophe*, se reflexiona sobre las edades clásicas, la resignificación de los ‘lugares de la memoria’, la memoria como ‘présentification du passé’, también sobre la importancia de los espacios y los objetos con respecto al recuerdo y el olvido, entre otros.

La omnipresencia de la memoria en la novela da cuenta en definitiva de la importancia que tiene en la obra la construcción de discursos del pasado mediante los cuales, ya se ha dicho, el autor se propone reflexionar sobre los discursos oficiales (‘Gedächtnisreflexion’) para poder así cuestionarlos y proponer otros nuevos (‘Gedächtnisbildung’).

*

La interacción entre narración y memoria pone en juego un tercer elemento, la identidad, puesto que, tal y como se ha visto en el bloque teórico, narración, memoria e identidad conforman una triada de elementos inseparables. En el modelo de Paul Ricœur, la interacción entre las dos primeras y la identidad tiene lugar en el nivel de recepción o de ‘mímesis 3’.

En lo que se refiere a la recepción de la obra, es difícil decidir si *Jean-Christophe* se ha convertido en un texto cultural. Lo es porque tal y como apunta Ann Rigney, las ‘Literary Afterlives’ de un texto dependen siempre del momento y el lugar en el que tiene lugar el análisis. Así, el contexto espacial y temporal en el que se lleva a cabo el estudio de la recepción de una obra decidirá sobre la naturaleza de la misma. Por eso, un mismo texto puede ser considerado como cultural por una colectividad dada, al mismo tiempo que es ignorado por otra. Análogamente, una obra puede pasar, en un mismo contexto espacial, por sucesivos estados diferentes -recuerdo bajo la forma de ‘exemplum’, recuerdo bajo la forma de ‘damnatio memoriae’ u olvido- en función del periodo en el que nos fijemos.

Por otro lado, el estudio minucioso de la recepción de *Jean-Christophe* sobrepasaría con creces las dimensiones de un trabajo como este. Por eso, decidimos centrarnos en un espacio concreto, Italia, y en un periódico preciso, *La Stampa*, considerando todos los artículos y reseñas publicados durante los últimos cien años. Como resultado de nuestro análisis, hemos podido comprobar que Rolland ha sido, durante mucho tiempo, víctima de la ‘damnatio memoriae’ por parte de los nomotetas del poder. Por eso, y esto es lo importante, si se puede atribuir a *Jean-Christophe* la

etiqueta de texto cultural en algún contexto espacio-temporal dado, podremos decir que no lo habrá conseguido ‘desde arriba’, apoyado por la memoria política, sino ‘desde abajo’: en efecto, son más bien los lectores quienes, desde el silencio y el anonimato, habrán elevado a Rolland a la categoría de referente cultural, comportándose así como Grazia y el viejo Schulz con Christophe en la novela.

En cualquier caso, a lo largo de las últimas décadas *Jean-Christophe* se ha movido, según el contexto espacio-temporal, entre la canonización y la censura, el ‘exemplum’ y la ‘damnatio memoriae’, el recuerdo y el olvido. Y puesto que en todo sistema democrático las fronteras entre la ‘Speicher-‘ y la ‘Funktionsgedächtnis’ es permeable y el flujo entre ambas es constante, podemos esperar que de forma generalizada la novela pase a formar parte de los cánones literarios en todas las naciones libres del continente. De esta manera, la obra maestra de Rolland podrá ser considerada como una referencia cultural de Europa y cumplir la función para la que estaba destinada.

*

Por otro lado, la novela sirve a Rolland para reflexionar sobre Europa y proponer la superación del modelo de los Estados-nación. Sólo así será posible un nuevo escenario en el que los pueblos del continente sean capaces de caminar de la mano.

Como Christophe, Europa también ha alcanzado una cierta madurez. Por eso, ha llegado el momento de volver la vista atrás, hacer memoria, recordar. Al igual que el joven músico, que analiza su pasado después de vivir varios periodos de crisis, también Europa, profundamente marcada por las guerras mundiales, Auschwitz y más recientemente la crisis económica, necesita mirar hacia el pasado para comprenderse en el presente y proyectarse hacia el futuro. Como Christophe, en definitiva, Europa debe ser capaz de abrazar una *Nouvelle Journée*. Pero para ello, debe atravesar un proceso de *Révolte* que le permita salir de la crisis de identidad en la que se encuentra sumida.

Conscientes de que la carencia de referencias culturales sólidas es la culpable de los principales problemas que afectan a Europa, de quien tan a menudo se dice que camina sin rumbo fijo, los pueblos europeos, sumergidos en un conglomerado de pertenencias múltiples, deben insistir en aquello que los une sin olvidar aquello que los hace particulares. No se requiere pues la uniformidad, sino la toma de conciencia de poseer elementos comunes. Por eso, no tiene sentido tener que elegir entre esas

pertenencias múltiples que conforman la identidad de cada individuo, ya que por encima de las diferencias, los europeos cuentan con un sustrato común, la cultura. En efecto, la cultura es una realidad que, más allá de cualquier consideración teórica, nos permite hablar de la existencia de Europa. También por eso, la superación del esquema de los Estados-nación no puede dar como resultado la creación de una Europa homogénea que imite el modelo de los Estados Unidos de América. La unión en Europa debe nacer desde el respeto hacia lo diverso.

Pero imponer una memoria desde arriba, concediendo a la libertad positiva una importancia desmesurada y negando a los individuos la positividad de definirse por negatividad con respecto a la alteridad, resultaría tan nefasto como insistir de forma desmesurada en lo particular, concediendo a la libertad negativa un protagonismo que no le corresponde. En efecto, esto haría imposible que los pueblos europeos pudieran caminar de la mano. Por consiguiente, sólo un uso equilibrado de las libertades positiva y negativa, tanto a nivel nacional como supranacional, tanto a nivel individual como colectivo, hará posible que Europa se construya desde el reconocimiento de la diversidad y el respeto hacia el otro. La construcción de una Europa unida implica necesariamente, por tanto, asegurar que todos los individuos puedan ejercer ambas libertades con la misma intensidad.

Con *Jean-Christophe* en definitiva, Rolland se adelanta a su tiempo. Enseguida comprende que sólo desde el ámbito de la cultura podrá hacerse realidad su sueño europeo. Ya lo hemos dicho, la cultura es aquello que cohesiona Europa, al tiempo que constituye el único medio capaz de asegurar el respeto hacia lo diverso. Y es así como *Jean-Christophe* se convierte en un libro para Europa, es decir, un clásico inmortal dirigido a todos los pueblos del viejo continente.

En 1931, Rolland afirma que *Christophe* ha llegado para quedarse entre nosotros, superando las fronteras temporales que lo separan de las nuevas generaciones y cumpliendo así la misión que se le encomendó:

La fin du *Jean-Christophe* n'est pas une fin: c'est une étape. (...) C'est par là que le *Jean-Christophe* se trouve le compagnon encore des nouvelles générations. Il aura beau mourir cent fois, il renaîtra toujours, il combattra toujours, il est et

restera le frère « des hommes et des femmes libres de toutes les nations - qui luttent, qui souffrent -, et qui vaincront »¹⁴².

¹⁴² Con estas líneas Rolland concluye el prefacio a la edición de 1931. El entrecomillado hace referencia al paratexto que aparece al principio del libro y del que se habló al analizar los ‘Seuils du roman’.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

a) Corpus de análisis

Rolland, R. (2007): *Jean-Christophe*. Albin Michel, París [1ª edición, 1904-1912].

b) Resto de obras de Romain Rolland

b.1. Novelas

Rolland, R. (1926): *Colas Breugnon*. Albin Michel, París [1ª edición, 1919].

Rolland, R. (1958): *Pierre et Luce*. Albin Michel, París [1ª edición, 1920].

Rolland, R. (1920): *Clerambault*. Librairie Ollendorff, París.

Rolland, R. (1967): *L'Âme enchantée*. Albin Michel, París [1ª edición, 1922-1933].

b.2. Teatro

Rolland, R. (1955): *Savonarole*. Revista *Europe*, nº 109-111 [1ª edición, 1896].

Rolland, R. (1922): *Les Vaincus*. Éditions Lumière, Amberes [1ª edición, 1897].

Rolland, R. (1970): *Les Tragédies de la foi*. Albin Michel, París [1ª edición de las tres obras que componen este ciclo dramático: *Saint Louis*, 1897; *Aert*, 1898; *Le Temps viendra*, 1903].

Rolland, R. (1926): *Le Théâtre de la Révolution*. Albin Michel, París [1ª edición de las tres obras que componen inicialmente este ciclo dramático: *Les Loups*, 1898; *Danton*, 1899; *Le Quatorze Juillet*, 1902].

Rolland, R. (1970): *Le Triomphe de la Raison*. Albin Michel, París [1ª edición, 1899].

- Rolland, R. (1904): *La Montespán*. Éditions de la Revue d'Art dramatique.
- Rolland, R. (1905): *Les Trois Amoureuses*. Revista *L'Art dramatique et musical*.
- Rolland, R. (1926): *Liluli*. Albin Michel, París [1ª edición, 1919].
- Rolland, R. (1921): *La Révolte des machines ou La Pensée déchaînée*. Éditions du Sablier, París.
- Rolland, R. (1953): *Le Jeu de l'Amour et de la Mort*. Albin Michel, París [1ª edición, 1925].
- Rolland, R. (1926): *Pâques-Fleuries*. Albin Michel, París.
- Rolland, R. (1928): *Les Léonides*. Albin Michel, París.
- Rolland, R. (1939): *Robespierre*. Albin Michel, París.

b.3. Biografías escritas por Rolland

- Rolland, R. (1902): *Millet*. Duckworth, Londres.
- Rolland, R. (1964): *Vie de Beethoven*. Hachette, París [1ª edición, 1903].
- Rolland, R. (1964): *Vie de Michel-Ange*. Hachette, París [1ª edición, 1906].
- Rolland, R. (1951): *Haendel*. Albin Michel, París [1ª edición, 1910].
- Rolland, R. (1913): *Vie de Tolstoy*. Librairie Hachette, París [1ª edición, 1911].
- También disponible en internet [En línea] <http://archive.org/details/robarts> (página consultada en 2014).
- Rolland, R. (1930): *Mahâtmâ Gandhi*. Stock, París [1ª edición, 1924].
- Rolland, R. (1966): *Beethoven, les grandes époques créatrices*. Albin Michel, París [1ª edición, 1928-1949 póstumo].
- Rolland, R. (1952): *Essai sur la mystique et l'action de l'Inde vivante, I: La Vie de Ramakrishna*. Stock, París [1ª edición, 1929].
- Rolland, R. (1977): *Essai sur la mystique et l'action de l'Inde vivante, II: La Vie de Vivekananda*. Stock, París [1ª edición, 1930].
- Rolland, R. (1945, póstumo): *Péguy*. Albin Michel, París.

b.4. Selección de artículos políticos y ensayos críticos escritos por Rolland

- Rolland, R. (1931): *Les Origines du théâtre lyrique moderne: Histoire de l'opéra avant Lully et Scarlatti*. De Boccard, París [1ª edición, 1895].
- Rolland, R. (1957): *De la décadence de la peinture italienne au XVIe siècle* (traducción de la Tesis en latín, *Cur ars picturae apud Italos XVI saeculi deciderit* [1895]). Albin Michel, París.

- Rolland, R. (1926): *Le Théâtre du Peuple*. Albin Michel, París [1ª edición, 1903].
También disponible en internet: Imprimerie de Suresnes [En línea]
<http://archive.org/details/robarts> (página consultada en 2014).
- Rolland, R. (1943): *Michel-Ange*. Albin Michel, París [1ª edición, 1905].
- Rolland, R. (1908): *Musiciens d'autrefois*. Hachette, París.
- Rolland, R. (1908): *Musiciens d'aujourd'hui*. Hachette, París.
- Rolland, R. (1920): *Voyage musical au pays du passé*. Hachette, París.
- Rolland, R. (1961): *Compagnons de route*. Albin Michel, París [1ª edición, 1936].
- Rolland, R. (1962): *Les Pages immortelles de Jean-Jacques Rousseau*. Buchet-Chastel, París [1ª edición, 1938].
- Rolland, R. (1938): *Valmy*. Éditions Sociales Internationales, París.
- Rolland, R. (1953): *L'esprit libre: Au-dessus de la mêlée - Les Précurseurs*. Albin Michel, París [1ª edición: *Au-dessus de la mêlée*, 1915; *Les Précurseurs*, 1919].
- Rolland, R. (1935): *Quinze ans de combat*. Rieder, París.
- Rolland, R. (1936): *Comment empêcher la guerre*. Bureau d'Éditions, París.
- Rolland, R. (1955): *Pages choisies*. Hachette, col. "Classiques Illustrés Vaubourdolle", París.
- Rolland, R. (1970): *Textes politiques, sociaux et philosophiques*. Éditions Sociales, París.

b.5. Textos autobiográficos escritos por Rolland

- Rolland, R. (1959): *Le Voyage intérieur. Songe d'une vie*. Albin Michel, París [1ª edición, 1942].
- Rolland, R. (1946): *Mémoires et fragments du journal*. Albin Michel, París.
- Rolland, R. (1946): *De Jean-Christophe à Colas Breugnon (1912-1913)*. Éditions du Salon Carré, París.
- Rolland, R. (1952): *Le Cloître de la rue d'Ulm: Journal de Romain Rolland à l'École Normale (1886-1889)*. Albin Michel, París.
- Rolland, R. (1952): *Journal des années de guerre (1914-1919)*. Albin Michel, París.
- Rolland, R. (1960): *Inde: Journal (1915-1943)*. Albin Michel, París.
- Rolland, R. (1992): *Voyage à Moscou (juin-juillet 1935)*. Albin Michel, París.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

a) *Estudios críticos sobre Romain Rolland*

- Abraham, P. (dir.) (1965): *Europe, revue mensuelle fondée en 1923: Romain Rolland*. Europe et les éditeurs français réunis, París.
- Abraham, P., Barrère, J.-B., Buenzod, J., Chavanne, A., Guéhenno, J., Reinhardt, M., Stelling-michaud, S. (1969): *Romain Rolland*. Ed. de la Baconnière, Neuchâtel.
- Barrère, J.-B. (1955): *Romain Rolland par lui-même*. Seuil, París.
- Barrère, J.-B. (1966): *Romain Rolland, l'âme et l'art*. Albin Michel, París.
- Brancy, J-Y. (2011): *Romain Rolland: un nouvel humanisme pour le XXe siècle*. Ed. Un jour peut-être, Fabas.
- Brancy, J-Y. (ed.) (2014): *Correspondance: 1910-1919 - Romain Rolland, Stefan Zweig*. Albin Michel, París.
- Chagny-Sève, A.-M. (ed.) (1995): *Permanence et pluralité de Romain Rolland*. Actes du colloque de Clamecy, 22-24 septembre 1994. Conseil général de la Nièvre.
- Cheval, R. (1963): *Romain Rolland. L'Allemagne et la Guerre*. PUF, París.
- Cheval, R. (1990): *Le Coq et l'Aigle*. Peter Lang, Berna.
- Corbellari, A. (2010): *Les mots sous les notes. Musicologie littéraire et Poétique musicale dans l'œuvre de Romain Rolland*. Librairie Droz, Ginebra.
- Corbellari, A. (ed.) (2012): *Romain Rolland et la Suisse. Études de Lettres, n°3*. Université de Lausanne, Lausana.
- Dadoun, R. (2002): *Contre la haine. L'amitié Hermann Hesse - Romain Rolland*. Léo Scheer, París.
- Denizot, M. (2013): *Le Théâtre de la Révolution de Romain Rolland. Théâtre populaire et récit national*. Honoré Champion, París.
- Descotes, M. (1948): *Romain Rolland*. Éditions du Temps présent.
- Doisy, M. (1945): *Romain Rolland (1866-1944)*. Éditions La Boétie, Bruselas.
- Duchatelet, B. (1978): *La Genèse de Jean-Christophe de Romain Rolland*. Lettres modernes, París.
- Duchatelet, B. (1997): *Romain Rolland. La Pensée et l'Action*. Université de Brest.
- Duchatelet, B. (2002a): *Romain Rolland, tel qu'en lui-même*. Albin Michel, París.
- Duchatelet, B. (2002b): *Un nouveau regard sur Romain Rolland*. Conférence prononcée à Paris en Sorbonne le 12 décembre 2002, in "Association Romain-Rolland: Manifestations - Conférences" [En línea] <http://www.association-romainrolland.org> (página consultada en febrero de 2012).

- Duchatelet, B. (2007): *Romain Rolland et Beethoven. L'ultime sonate*. Conférence prononcée à Vézelay le 8 septembre 2007, in "Association Romain-Rolland: *Manifestations - Conférences*" [En línea] <http://www.association-romainrolland.org> (página consultada en febrero de 2012).
- Duchatelet, B. (dir.) (2013): *Romain Rolland et la musique*. Éditions Universitaires de Dijon.
- Fischer, D. J. (1988): *Romain Rolland and the Politics of Intellectual Engagement*. University of California Press, Berkeley.
- Francis, R. (1999): *Romain Rolland*. Berg Publishers, Oxford-Nueva York.
- Giordan, H. (1966): *Romain Rolland et le mouvement florentin de La Voce: correspondance et fragments du Journal*. Albin Michel, París.
- Jacquet-Pfau, C. (1995): *Corpus d'enquêtes 1900-1930 (Maurice Barrès, Paul Claudel, Romain Rolland)*. Schena-Nizet, Fasano-París.
- Jouve, P.-J. (1920): *Romain Rolland vivant*. Librairie Ollendorff, París.
- Klepsch, M. (2000): *Romain Rolland im Ersten Weltkrieg. Ein Intellektueller auf verlorenem Posten*. Kohlhammer, Stuttgart.
- Lacoste, J. (2012): *Journal de Vézelay: 1938-1944. Romain Rolland*. Bartillat, París.
- Meyer-Plantureux, Ch. (2012): *Romain Rolland, théâtre et engagement*. Presses Universitaires de Caen, col. "Quaestiones", Caen.
- Motyljowa, T. (1984): *Romain Rolland. Eine Biographie*. Aufbau Verlag, Berlín.
- Nedeljkovic, D. (1970): *Romain Rolland-Stefan Zweig*. Klincksieck, París.
- Relgis, E. (1951): *Romain Rolland. Una tarde en Villeneuve. Cartas inéditas y controvertidas sobre la paz, la revolución y el humanitarismo. 'De profundis clamans'*. Ediciones Humanidad, Montevideo.
- Relgis, E. (1954): *El hombre libre frente a la barbarie totalitaria: un caso de conciencia, Romain Rolland*. Universidad de Montevideo.
- Robichez, J. (1961): *Romain Rolland*. Hatier, París.
- Schacherl, B. (1968): "Un appello brechtiano alla platea" in *4ª Rassegna Internazionale dei Teatri Stabili: "Il Gioco dell'amore e della morte"* [Disponible en los fondos de la Biblioteca del 'Teatro Stabile di Torino', Turín].
- Seippel, P. (1913): *Romain Rolland. L'homme et l'œuvre*. Librairie Ollendorff, París.
- Sénéchal, C. (1933): *Romain Rolland*. Éditions de La Caravelle, París.
- Sibnarayan, R. (1992): *The Universality of Man. The Message of Romain Rolland. Actes du colloque de New Delhi, 15-17 janvier 1990*. Sahitya Akademi, Nueva Delhi.

- Siprot, P. (1997): *Guerre et paix autour de Romain Rolland. Le désastre d'Europe, 1914-1918*. Bartillat, París.
- Starr, W.T. (1971): *Romain Rolland. One Against All. A Biography*. Mouton, La Haya.
- Thuillier, G. (2005): *Romain Rolland, de Jean-Christophe à Colas Breugnot*. Bibliothèque Municipale de Nevers et Société Académique du Nivernais, Nevers.
- Thuillier, G. (2006): *Romain Rolland, de Liluli à Péguy*. Bibliothèque Municipale de Nevers et Société Académique du Nivernais, Nevers.
- Valabrègue, J.-P. (2011): *Romain Rolland et la métaphore. La solitude de l'homme de vigie*. L'Harmattan, París.
- Zavatti, G. (2003): *Malwida: le memorie di Malwida von Meysenbug, donna coraggiosa, acuta testimone dell'Ottocento, vicino a protagonisti come Wagner, Nietzsche, Herzen, Mazzini, e la ricostruzione della sua singolare amicizia con Romain Rolland*. Simonelli, Milán.
- Zweig, S. (2000): *Romain Rolland*. Éditions Belfond, col. "Le Livre de Poche", París.

b) Bibliografía para el bloque teórico: trabajos de investigación sobre narratología, crítica literaria, Estudios de la Memoria e Imagología

- Anderson, B. (1983): *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Verso, Londres.
- Appiah, K. A. (2005): *The Ethics of Identity*. Princeton University Press, Princeton.
- Arendt, H. (1951): *The Origins of Totalitarianism*. Harcourt, Brace and Co., Nueva York.
- Assmann, A.; Friese, H. (ed.) (1998): *Identitäten: Erinnerung, Geschichte, Identität*. Suhrkamp, Fráncfort.
- Assmann, A.; Assmann, J.; Hardmeier, C. (ed.) (1998): *Schrift und Gedächtnis. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation*. Wilhelm Fink Verlag, Múnich.
- Assmann, A. (1999): *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. C. H. Beck Verlag, Múnich.
- Assmann, A. (1999): *Zeit und Tradition. Kulturelle Strategien der Dauer*. Böhlau Verlag, Colonia.
- Assmann, A., Gomille, M. (ed.) (2002): *Ruinenbilder*. Wilhelm Fink Verlag, Múnich.
- Assmann, A. (2006): *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. C. H. Beck Verlag, Múnich.

- Assmann, A. (2007): *Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung*. C. H. Beck Verlag, München.
- Assmann, A. (2008): *Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen*. Erich Schmidt Verlag, Berlin.
- Assmann, J. (1992): *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in früheren Hochkulturen*. Verlag C. H. Beck, München.
- Augé, M. (2004): *Oblivion*. University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Badillo, P., Bocado, E. (ed.) (1999): *Isaiah Berlin. La mirada despierta de la historia*. Tecnos, Madrid.
- Bal, M. (2004): *Political Narratology. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*. Routledge, Londres.
- Banner, G. (2000): *Holocaust Literature: Schulz, Levi, Spiegelman and the Memory of the Offence*. Vallentine Mitchell Publishers, Londres.
- Beaupré, N. (2006): *Écrire en guerre, écrire la guerre. France, Allemagne 1914-1920*. CNRS Éditions, París.
- Beaupré, N. (2009): *Das Trauma des großen Krieges 1918-1932/33*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, col. "Deutsch-Französische Geschichte", vol. 8, Darmstadt.
- Bellanca, A. (1973): *La Voce e la crisi del romanzo del primo Novecento*. Uber, Roma.
- Bem, J.; Guyaux, A. (ed.) (1995): *Ernst-Robert Curtius et l'idée d'Europe*. Actes du colloque de Mulhouse et Thann. Champion, París.
- Ben-Amos, D.; Weissberg, L. (ed.) (1999): *Cultural Memory and the Construction of Identity*. Wayne State University Press, Detroit.
- Bergson, H. (1913): *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps à l'esprit*. Alcan, París.
- Berlin, I. (1969): *Four Essays on Liberty*. Oxford University Press, Oxford.
- Berlin, I. (2009): *El erizo y la zorra. Tolstoi y su visión de la historia*. (Prólogo de Mario Vargas Llosa). Ediciones Península, Barcelona.
- Berlin, I. (2010a): *Dos conceptos de libertad y otros escritos*. Alianza Editorial, col. "El libro de bolsillo" (Filosofía), Madrid.
- Berlin, I. (2010b): *Utopía, tragedia y pluralismo*. Letra x letra, Medellín.
- Berschin, W. (1986): *Ernst Robert Curtius. Werk, Wirkung, Zukunftsperspektiven. Heidelberger Symposion zum hundersten Geburtstag 1986*. Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg.

- Bigsby, C. (2006): *Remembering and Imagining the Holocaust. The Chain of Memory*. Cambridge University Press, Cambridge (GB).
- Blanchard, P.; Veyrat-Masson, I. (ed.) (2008): *Les guerres de mémoires: la France et son histoire*. La découverte, París.
- Banchard, P.; Ferro, M.; Veyrat-Masson, I. (ed.) (2008): *Les guerres de mémoires dans le monde*. Hermès 52, CNRS, París.
- Bluche, L.; Lipphardt, V.; Patel, K.K. (ed.) (2009): *Der Europäer, ein Konstrukt. Wissenbestände, Diskurse, Praktiken*. Wallstein Verlag, Göttingen.
- Blustein, J. (2008): *The Moral Demands of Memory*. Cambridge University Press, Cambridge (GB).
- Bongiovanni, B., Guerci, L. (1989): *L'albero della Rivoluzione: le interpretazioni della rivoluzione francese*. Einaudi, Turín.
- Bonnet, J-C., Roger, P. (1988): *La légende de la Révolution au 20e siècle: de Gance à Renoir, de Romain Rolland à Claude Simon*. Flammarion, París.
- Bourdieu, P. (1992): *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*. Seuil, París.
- Boyer, M.C. (1994): *The City of Collective Memory. Its Historical Imagery and Architectural Entertainments*. MIT Press, Cambridge (EEUU).
- Brooks, W.; McCall Probes, C.; Zaiser, R. (ed.) (2012): *Lieux de culture dans la France du XVIIIe siècle*. Peter Lang, Oxford.
- Buchinger, K.; Gantet, C.; Vogel, J. (ed.) (2009): *Europäische Erinnerungsräume. Zirkulationen zwischen Frankreich, Deutschland und Europa*. Campus Verlag, Fráncfort.
- Buschmann, N.; Carl, H. (ed.) (2001): *Die Erfahrung des Krieges: Erfahrungsgeschichtliche Perspektiven von der Französischen Revolution bis zum Zweiten Weltkrieg*. Schöningh, Paderborn.
- Carandini, S. (1988): *La melagrana spaccata: l'arte del teatro in Francia dal naturalismo alle avanguardie storiche*. Valerio Levi, Roma.
- Carruthers, M. (1990): *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*. Cambridge University Press, Cambridge (GB).
- Ciprés, M.A., Massó, J., Rampérez, F., Rodríguez, C. (2015): *La idea de Europa*. Avarigani, Madrid [En prensa].
- Citati, P. (2013): *Il Don Chisciotte*. Arnoldo Mondadori Editore, Milán.

- Cohn, D. (1999): *The Distinction of Fiction*. Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- Colonna, V. (1989): "L'autofiction (essai sur la fictionalisation de soi en Littérature). Doctorat de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (Directeur M. G. Genette)" in *Tel: Serveur de thèses multidisciplinaire/Multidisciplinary Theses Server*. [En línea] <http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/04/70/04/PDF/tel-00006609.pdf> (descarga realizada el 11 de junio de 2012).
- Confino, A. (2006): *Germany as a Culture of Remembrance. Promises and Limits of Writing History*. University of North Carolina Press, Chapel Hill.
- Connerton, P. (1989): *How Societies Remember*. Cambridge University Press, Cambridge (GB).
- Connerton, P. (2009): *How Modernity Forgets*. Cambridge University Press, Cambridge (GB).
- Crane, S. (2000): *Museums and Memory*. Stanford University Press, Stanford.
- Crownshaw, R. (ed.) (2010): *The Afterlife of Holocaust Memory in Literature and Culture*. Palgrave Macmillan, Basingstoke.
- Cubitt, G. (2007): *History and Memory. Historical Approaches*. Manchester University Press, Manchester.
- Curtius, E. R. (1965): *Französischer Geist im zwanzigsten Jahrhundert*. A. Francke Verlag, Berna.
- Curtius, E. R. (1993): *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. A. Francke Verlag, Tübingen-Basilea.
- Damrosch, D. (2003): *What is World Literature?* Princeton University Press, Princeton.
- Defrance, C.; Pfeil, U. (ed.) (2005): *Der Élysée-Vertrag und die deutsch-französischen Beziehungen*. R. Oldenbourg Verlag, München.
- Defrance, C.; Kissener, M.; Nordblom, P. (ed.) (2010): *Wege der Verständigung zwischen Deutschen und Franzosen nach 1945*. Narr Francke Attempo Verlag GmbH, Tübingen.
- Den Boer, P.; Frijhoff, W. (ed.) (1993): *Lieux de mémoire et identités nationales*. Amsterdam University Press, Amsterdam.
- Didi-Huberman, G. (2011): *Atlas ou le gai savoir inquiet: L'œil de l'histoire, 3*. Les Éditions de Minuit, Paris.
- Diner, D.; Wunberg, G. (ed.) (2007): *Restitution and Memory: Material Restoration in Europe*. Berghahn, Nueva York.

- Draaisma, D. (2000): *Metaphors of Memory. A History of Ideas About the Mind*. Cambridge University Press, Cambridge (GB).
- Duca, S. (2010): "La fable de l'auteur, entre filiation et invention" in Baty-Delalande, H.; Debreuille, J.-Y.: *Lire Rouaud*. Presses Universitaires de Lyon.
- Durand, J. (2010): *Le roman d'actualité sous la République de Weimar*. L'Harmattan, Paris.
- Eakin, P. (1999): *How our lives become stories: making selves*. Cornell University Press, Ithaca.
- Echterhoff, G.; Saar, M. (ed.) (2002): *Kontexte und Kulturen des Erinnerns. Maurice Halbwachs und das Paradigma des kollektiven Gedächtnisses*. UVK, Constanza.
- Eder, K.; Spohn, W. (ed.) (2005): *Collective Memory and European Identity: the Effects of Integration and Enlargement*. Ashgate, Aldershot.
- Edmunds, J.; Turner, B. (ed.) (2002): *Generations, Culture and Society*. Open University Press, Buckingham.
- Erl, A. (2003): *Gedächtnisromane. Literatur über den Ersten Weltkrieg als Medium englischer und deutscher Erinnerungskulturen in den 1920er Jahren*. Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- Erl, A., Gymnich, M., Nünning, A. (ed.) (2003): *Literatur, Erinnerung, Identität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien*. Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- Erl, A., Nünning, A. (ed.) (2005): *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*. Walter de Gruyter, Berlin.
- Erl, A., Nünning, A. (ed.) (2008): *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Walter de Gruyter, Berlin.
- Erl, A. (2009): "Narratology and Cultural Memory Studies" in Heinen, S., Sommer, R.: *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research*. Walter de Gruyter, Berlin.
- Erl, A. (2011): *Memory in Culture*. Palgrave Macmillan, Basingstoke.
- Ernst, W. (2007): *Das Gesetz des Gedächtnisses: Medien und Archive am Ende des 20. Jahrhunderts*. Kulturverlag Kadmos, Berlin.
- Ezell, M. (1993): *Writing Women's Literary History*. Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- Figes, O. (2007): *The Whisperers: Private Life in Stalin's Russia*. Allen Lane, Londres.

- Flaig, E. (1999): "Soziale Bedingungen des kulturellen Vergessens" in Kemp, W.; Mattenklott, G.; Wagner, M.; Warnke, M. (ed.): *Vorträge aus dem Warburg-Haus, Band 3*. Akademie Verlag GmbH, Berlín.
- Foucault, M. (1966): *Les mots et les choses*. Gallimard, París.
- Foucault, M. (1969): *L'archéologie du savoir*. Gallimard, París.
- France, A.; Jaurès, J. (1911): *Deux discours sur Tolstoï*. Édition de l'Émancipatrice, París.
- François, É.; Schulze, H. (ed.) (2001): *Deutsche Erinnerungsorte*. Vol. 1, 2 y 3. Beck, Múnich.
- Frantz, P. (1991): "Les genres dramatiques pendant la Révolution" in Richter, M.: *Atti del convegno di Studi sul Teatro e la Rivoluzione francese: Vicenza 14-15-16 settembre 1989*. Accademia Olimpica, Vicenza.
- Frey, I.S. (ed.) (2009): *Memory, History and Colonialism: Engaging with Pierre Nora in Colonial and Postcolonial Contexts*. German Historical Institute, Londres.
- Friedländer, S. (1993): *Memory, History and the Extermination of the Jews of Europe*. Indiana University Press, Bloomington.
- Fritzsche, P. (2004): *Stranded in the Present: Modern Time and the Melancholy of History*. Harvard University Press, Cambridge (EEUU).
- Fussell, P. (1975): *The Great War and Modern Memory*. Oxford University Press, Oxford.
- Geary, P. (1994): *Phantoms of Remembrance. Memory and Oblivion at the End of the First Millennium*. Princeton University Press, Princeton.
- Gehler, M.; Vietta, S. (ed.) (2010): *Europa, Europäisierung, Europäistik. Neue wissenschaftliche Ansätze, Methoden und Inhalte*. Böhlau Verlag, Viena.
- Genette, G. (1972): *Figures III*. Seuil, París.
- Gibbons, J. (2007): *Contemporary Art and Memory: Images of Recollection and Remembrance*. I. B. Tauris, Londres.
- Gillis, J.R. (ed.) (1994): *Commemorations: the Politics of National Identity*. Princeton University Press, Princeton.
- Gombrich, E.H. (1986): *Aby Warburg: an Intellectual Biography*. University of Chicago Press, Chicago.
- Goody, J. (2000): *The Power of the Written Tradition*. Smithsonian Institution Press, Washington.

- Grunewald, M. (1996): *Le discours européen dans les revues allemandes (1871-1914)*. Peter Lang, Francfort.
- Grunewald, M. (2002a): "Introduction" in Grunewald, M. (dir.): *Le problème de l'Alsace-Lorraine vu par les périodiques (1871-1914). Die Elsass-Lothringische Frage im Spiegel der Zeitschriften (1871-1914)*. Peter Lang, Francfort.
- Grunewald, M. (2002b): "« Cette cruelle question d'Alsace-Lorraine qui reste toujours ouverte pour nous ». La *Revue des Deux Mondes* et l'Alsace-Lorraine" in Grunewald, M. (dir.): *Le problème de l'Alsace-Lorraine vu par les périodiques (1871-1914). Die Elsass-Lothringische Frage im Spiegel der Zeitschriften (1871-1914)*. Peter Lang, Francfort.
- Guillén, C. (2005): *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*. Tusquets, Barcelona.
- Guyaux, A.; Kopp, R. (1995): *Ernst Robert Curtius et l'idée d'Europe. Actes du Colloque de Mulhouse et Thann des 29, 30 et 31 janvier 1992 organisé par Jeanne Bem et André Guyaux*. Honoré Champion, Paris.
- Habchi, S. (ed.) (2007): *Plus outre: mélanges offerts à Daniel-Henri Pageaux*. L'Harmattan, Paris.
- Halbwachs, M. (1994): *Les cadres sociaux de la mémoire*. Albin Michel, Paris.
- Hamburger, K. (1957): *The Logic of Literature*. Indiana University Press, Bloomington.
- Harth, D. (ed.) (1991): *Die Erfahrung des Gedächtnisses*. Keip Verlag, Francfort.
- Hartman, G.H. (ed.) (1994): *Holocaust Remembrance: the Shapes of Memory*. Blackwell, Oxford.
- Hersant, Y. (2000): *Europes. De l'Antiquité au XXe siècle. Anthologie critique et commentée*. Robert Laffont, Paris.
- Hirsch, M. (1997): *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*. Harvard University Press, Cambridge (EEUU).
- Hirsch, M. (2012): *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. Columbia University Press, Nueva York.
- Horstkotte, S. (2009): *Nachbilder: Fotografie und Gedächtnis in der deutschen Gegenwartsliteratur*. Böhlau, Colonia.
- Hoskins, A.; Sutton, J. (ed.) (2009): *Memory Studies*. Palgrave Macmillan, Londres.
- Hungerford, A. (2003): *The Holocaust of Texts: Genocide, Literature and Personification*. University of Chicago Press, Chicago.

- Hutton, P. (2003): *History as an Art of Memory*. University Press of New England, Hanover (EEUU).
- Huyssen, A. (1995): *Twilight Memories: Making Time in a Culture of Amnesia*. Routledge, Nueva York.
- Huyssen, A. (2003): *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford University Press, Stanford.
- Irwin-Zarecka, I. (1994): *Frames of Remembrance. The Dynamics of Collective Memory*. Transaction Publishers, New Brunswick.
- Iser, W. (1991): *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Suhrkamp, Fráncfort.
- Jacquemard-de-Gemeaux, C. (1998): *Ernst Robert Curtius (1886-1956): Origines et cheminements d'un esprit européen*. Peter Lang, col. "Contacts", Berna.
- Jameson, F. (1981): *The Political Unconscious. Narrative as Socially Symbolic Act*. Methusen, Londres.
- Jaurès, J. (1923): *Histoire socialiste de la Révolution Française. Tome V: la Révolution en Europe*. Librairie de l'Humanité, París.
- Jehn, P. (ed.) (1972): *Toposforschung: eine Dokumentation*. Athenäum, Fráncfort.
- Jimerson, R.C. (2009): *Archives Power: Memory, Accountability and Social Justice*. Society of American Archivists, Chicago.
- Jouanny, S. (1995): *Théâtre européen, scènes françaises: culture nationale, dialogue des cultures. Actes du Colloque international organisé par le Groupe de recherche théâtrale de l'Université Paris 12*. L'Harmattan, París.
- Jouve, V. (1998): *L'effet-personnage dans le roman*. PUF écriture, París.
- Kany, R. (1987): *Mnemosyne als Programm: Geschichte, Erinnerung und die Andacht zum Unbedeutenden im Werk von Usener, Warburg und Benjamin*. Niemeyer, Tübingen.
- Keppler, A. (1994): *Tischgespräche: über Formen kommunikativer Vergemeinschaftung in Familien*. Suhrkamp, Fráncfort.
- Koselleck, R. (1979): *Vergangene Zukunft: zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Suhrkamp, Fráncfort.
- LaCapra, D. (1996): *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*. Cornell University Press, Londres.
- LaCapra, D. (1998): *History and Memory after Auschwitz*. Cornell University Press, Ithaca.

- Langer, L. (1991): *Holocaust Testimonies: the Ruins of Memory*. Yale University Press, New Haven.
- Lejeune, P. (1975): *Le pacte autobiographique*. Seuil, París.
- Lewis, B. (1975): *History: Remembered, Recovered, Invented*. Princeton University Press, Princeton.
- Liebold, S. (2008): *Starkes Frankreich - instabiles Deutschland. Kulturstudien von Curtius/Bergstraesser und Vermeil zwischen Versailler Frieden und Berliner Notverordnungen*. LIT, col. "Chemnitzer Beiträge zur Politik und Geschichte", Münster.
- Lützeler, M. (1994): *Hoffnung Europa. Deutsche Essays von Novalis bis Enzensberger*. S. Fischer, Fráncfort.
- Lützeler, M. (1997): *Europäische Identität und Multikultur*. Stauffenburg, Tübingen.
- Lützeler, M. (2007): *Das Europa der Schriftsteller*. Aisthesis, Bielefeld.
- Llamas, M. (2012): *Lecturas del contacto: manifestaciones estéticas de la interculturalidad y la transculturalidad*. Arco Libros, Madrid.
- Maikuma, Y. (1985): *Der Begriff der Kultur bei Warburg, Nietzsche und Burckhardt*. Athenäum Verlag GmbH, Königstein.
- Markowitsch, H.J. (2002): *Dem Gedächtnis auf der Spur: vom Erinnern und Vergessen*. Primus, Darmstadt.
- Mosse, G.L. (1990): *Fallen Soldiers: Reshaping the Memory of the World Wars*. Oxford University Press, Nueva York.
- Namer, G. (2000): *Halbwachs et la mémoire sociale*. L'Harmattan, París.
- Niethammer, L. (2000): *Kollektive Identität: heimliche Quellen einer unheimlichen Konjunktur*. Rowohlt, Reinbek.
- Nora, P. (ed.) (1984-1992): *Les lieux de mémoire*. Gallimard, París.
- Moura, J.-M. (1992): *L'image du Tiers Monde dans le roman français contemporain*. Presses universitaires de France, París.
- Moura, J.-M. (1998a): *La littérature des lointains: histoire de l'exotisme européen au XXe siècle*. Honoré-Champion, París.
- Moura, J.-M. (1998b): *L'Europe littéraire et l'ailleurs*. Presses universitaires de France, París.
- Moura, J.-M.; Ballestra-Puech, S. (ed.) (1999): *Le comparatisme aujourd'hui*. Université Charles de Gaulle-Lille 3, Villeneuve-d'Ascq.

- Moura, J.-M. (1999): *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Presses universitaires de France, París.
- Moura, J.-M. (2003): *Exotisme et lettres francophones*. Presses universitaires de France, París.
- Naupert, C. (ed.) (2003): *Tematología y comparatismo literario*. Arco Libros, Madrid.
- Nolte, E. (2000): *La Guerre civile Européenne 1917-1945. National-socialisme et bolchevisme*. Éditions des Syrtes, París.
- Pabst, W. (1983): *Das Jahrhundert der deutsch-französische Konfrontation. Eine Quellen- und Arbeitsbuch zur deutsch-französischen Geschichte von 1866 bis heute*. Meinders & Elstermann GmbH & Co. KG, Osnabrück.
- Pageaux, D.-H. (1994): *La littérature générale et comparée*. Armand Colin, París.
- Pageaux, D.-H. (1995): *Naissances du roman*. Klincksieck, París.
- Pageaux, D.-H.; Bessière, J. (ed.) (1999): *Perspectives comparatistes: études réunies*. Honoré Champion, París.
- Pageaux, D.-H. (2004): *Trente essais de littérature générale et comparée, ou, La corne d'Amalthée*. L'Harmattan, París.
- Pageaux, D.-H. (2007a): *Littératures et cultures en dialogue: essais réunis, annotés et préfacés par Sobhi Habchi*. L'Harmattan, París.
- Pageaux, D.-H. (2007b): *El corazón viajero: doce ensayos sobre literatura comparada*. Pagès editors, Lleida.
- Pageaux, D.-H. (2010): *Rencontres échanges passages: essais et études de littérature générale et comparée*. L'Harmattan, París.
- Passerini, L. (ed.) (2005): *Memory and Totalitarianism*. Transaction Publishers, New Brunswick.
- Passerini, L. (2009): *Love and the Idea of Europe*. Berghahn Books, Nueva York.
- Pethes, N.; Ruchatz, J. (ed.) (2001): *Gedächtnis und Erinnerung: ein interdisziplinäres Lexikon*. Rowohlt, Reinbek.
- Ponce, A. (2001): *Humanismo burgués y humanismo proletario: de Erasmo a Romain Rolland*. Miño y Dávila editores, Buenos Aires-Madrid.
- Prado Biezma, J. (1999): *Análisis e interpretación de la novela. Cinco modos de leer un texto narrativo*. Editorial Síntesis, col. "Teoría de la literatura y literatura comparada", Madrid.
- Rauschenbach, B. (ed.) (1992): *Erinnern, wiederholen, durcharbeiten. Zur Psycho-Analyse deutscher Wenden*. Aufbau Taschenbuch Verlag, Berlín.

- Regalado de Hurtado, L. (2007): *Clío y Mnemósine. Estudios sobre historia, memoria y pasado reciente*. Fondo editorial de la UNMSM (Universidad Nacional Mayor de San Marcos), Lima.
- Renan, E. (1990): *La réforme intellectuelle et morale. Textes présentés par Henri Mazel*. Ed. Complexe, col. “Histoires-Politiques”, Bruselas.
- Ricardou, J. (1967): *Problèmes du Nouveau Roman. Essais*. Seuil, col. “Tel Quel”, París.
- Ricœur, P. (1990): *Soi-même comme un autre*. Seuil, París.
- Ricœur, P. (1991): *Temps et récit. Tomes 1, 2 et 3*. Seuil, París.
- Ricœur, P. (2000): *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Seuil, París.
- Rigney, A. (2005): “Plenitude, scarcity and the circulation of cultural memory” in *Journal of European Studies* 35(1): 011-028. SAGE Publications, Londres.
- Rigney, A. (2012): *Portable Monuments: the Afterlives of Walter Scott's Novels*. Oxford University Press, Oxford.
- Roth, F. (2002): “Das Reichsland Elsass-Lothringen. Formation, histoire et perception” in Grunewald, M. (dir.): *Le problème de l'Alsace-Lorraine vu par les périodiques (1871-1914). Die Elsass-Lothringische Frage im Spiegel der Zeitschriften (1871-1914)*. Peter Lang, Fráncfort.
- Rother, R. (ed.) (2004): *Der Weltkrieg 1914-1918. Ereignis und Erinnerung*. Minerva, Berlín.
- Rubin, D. (ed.) (1996): *Remembering our Past. Studies in Autobiographical Memory*. Cambridge University Press, Nueva York.
- Rusconi, G. (1993): *Se cessiamo di essere una nazione: tra etnodemocrazie regionali e cittadinanza europea*. Il Mulino, Bolonia.
- Santa, À. (ed.) (2011): *Création littéraire et féminité chez Roger Martin du Gard*. Peter Lang, col. “Littératures de langue française”, vol. 15, Berna.
- Sée, E. (1928): *Le théâtre français contemporain*. Colin, París.
- Seybert, G., Stauder, T. (2014): *Misères de l'héroïsme. La Première Guerre mondiale dans la mémoire intellectuelle, littéraire et artistique des cultures européennes*. Peter Lang, Berlín.
- Shaw, C. (ed.) (1989): *The Imagined Past: History and Nostalgia*. Manchester University Press, Manchester.
- Shriver, D. (1995): *An Ethic for Enemies: Forgiveness in Politics*. Oxford University Press, Oxford.

- Simonis, L. (1998): *Genetisches Prinzip. Zur Struktur der Kulturgeschichte bei Jacob Burckhardt, Georg Lukács, Ernst Robert Curtius und Walter Benjamin*. Max Niemeyer Verlag, Tübingen.
- Stauder, T., Seybert, G. (ed.) (2014): *Heroisches Elend. Misères de l'héroïsme. Heroic Misery*. Peter Lang, Fráncfort.
- Taine, H. (1904): *Les origines de la France contemporaine. IV. La Révolution (Tome deuxième: l'Anarchie)*. Hachette, París.
- Traverso, E., (2005): *Le passé, mode d'emploi: histoire, mémoire, politique*. La Fabrique éditions, París.
- Traverso, E., (2009): *A sangre y fuego. De la guerra civil europea (1914-1945)*. Publicacions de la Universitat de València, Valencia.
- Villhauer, B. (2002): *Aby Warburgs Theorie der Kultur. Detail und Sinnhorizont*. Akademie Verlag, Berlín.
- Welzer, H. (2001): *Das soziale Gedächtnis: Geschichte, Erinnerung, Tradierung*. Hamburger Edition, Hamburgo.
- Welzer, H. (2002): *Das kommunikative Gedächtnis: eine Theorie der Erinnerung*. Beck, Múnich.
- Wertsch, J.V. (2002): *Voices of Collective Remembering*. Cambridge University Press, Cambridge (GB).
- Wieviorka, A. (1998): *L'Ère du témoin*. Plon, París.
- Wohl, R. (1979): *The Generation of 1914*. Harvard University Press, Cambridge (EEUU).
- Wood, N. (1999): *Vectors of Memory. Legacies of Trauma in Postwar Europe*. Berg, Oxford.
- Wuttke, D. (1989): *Kosmopolis der Wissenschaft. E. R. Curtius und das Warburg Institut*. Verlag Valentin Koerner, Baden-Baden.
- Young, J.E. (1988): *Writing and Rewriting the Holocaust. Narrative and Consequences of Interpretation*. Indiana University Press, Bloomington.
- Young, J.E. (1993): *The Texture of Memory. Holocaust Memorials and Meaning*. Yale University Press, New Haven.
- Zeldin, T. (2003): *Orgueil et intelligence. Histoire des passions françaises (1848-1945). Tome 2*. Éditions Payot et Rivages, París.
- Zerner, H. (1997): *Écrire l'histoire de l'art. Figures d'une discipline*. Gallimard, París.

Zerubavel, E. (2003): *Time Maps. Collective Memory and the Social Shape of the Past*. University of Chicago Press, Chicago.

c) Otras fuentes bibliográficas citadas

Alonge, R., Bonino, D. (2001): *Storia del teatro moderno e contemporaneo. Vol. III: Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*. Giulio Einaudi, Turín.

Andreas-Salomé, L. (1994): *In Russia con Rainer*. Bollati Boringhieri, Turín.

Benjamin, W. (1991): *Gesammelte Schriften*. Suhrkamp Verlag, Fráncfort.

Camus, A. (1958): *Le malentendu*. Gallimard, París.

Condorcet (1970): *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain*.

Librairie philosophique J. Vrin, col. "Bibliothèques des textes philosophiques", París. También en formato digital, in *Les classiques des sciences sociales. Une bibliothèque numérique fondée et dirigée par Jean-Marie Tremblay. Université du Québec à Chicoutimi*. [En línea] <http://classiques.uqac.ca/classiques/> (página consultada en marzo de 2014).

Dostoïevski, F. (2008): *Crime et châtiment*. Librairie Générale Française, col. "Les Classiques de Poche", París.

Gide, A. (1931): *Œuvres complètes: Romans et récits. Œuvres lyriques et dramatiques II*. Gallimard, col. "Bibliothèque de la Pléiade", París.

Klüger, R. (2012): *weiter leben. Eine Jugend*. Deutscher Taschenbuch Verlag, Múnich.

Lenin, V. I. (1981): *¿Qué hacer?*, in *Obras completas*. Tomo 6. Editorial Progreso, Moscú. Disponible también en formato digital, in "Marxist Internet Archive" [En línea] <https://www.marxists.org> (página consultada en marzo de 2014).

Maalouf, A. (1998): *Les identités meurtrières*. Grasset et Fasquelle, París.

Malraux, A. (2004): "Le musée imaginaire" in *Œuvres complètes, IV (Écrits sur l'art I)*. Gallimard, col. "Bibliothèque de la Pléiade", París.

Memmi, A. (1985): *Portrait du colonisé (précédé du Portrait du colonisateur)*. Gallimard, París.

Memmi, A. (2004): *Portrait du décolonisé arabo-musulman et de quelques autres*. Gallimard, París.

Proust, M. (1988): *Du côté de chez Swann*. Gallimard, col. "Folio classique", París.

Robespierre, M. (1794): *Rapport sur les principes de morale politique qui doivent guider la Convention nationale dans l'administration intérieure de la République*. Discours prononcé à la Convention le 5 février 1794 (18 pluviôse

- An II), in "Project Gutenberg" [En línea]
<http://www.gutenberg.org/files/29887/29887-h/29887-h.htm#17940205> (página consultada en marzo de 2014).
- Rousseau, J.-J. (1964): *Discours sur les sciences et les arts*, in "Œuvres complètes de Jean Jacques Rousseau III. Du contrat social. Écrits politiques". Gallimard, col. "Bibliothèque de la Pléiade", París.
- Sarraute, N. (1987): *L'ère du soupçon*. Gallimard, col. "Folio essais", París.
- Semprún, J. (1994): *L'écriture ou la vie*. Gallimard, París.
- Serge, V. (2001): *Mémoires d'un révolutionnaire et autres écrits politiques*. Robert Laffont, col. "Bouquins", París.
- Toller, E. (1963): *Eine Jugend in Deutschland*. Rowohlt, Hamburgo.
- Tolstoi, L. (2010): *La guerre et la paix* (Vol. I et II). Librairie Générale Française, col. "Les Classiques de Poche", París.
- Zola (1996): *L'Œuvre*. Librairie Générale Française, col. "Les Classiques de Poche", París.
- Zola (2006): *La Terre*. Librairie Générale Française, col. "Les Classiques de Poche", París.
- Zola (2010): *Germinal*. Gallimard, col. "Folio classique", París.
- Zweig, S. (1998): "*Printemps au Prater*" suivi de "*La Scarlatine*". Librairie Générale Française, col. "Le Livre de Poche", París.
- Zweig, S. (2012): *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*. Fischer Taschenbuch Verlag, Fráncfort.

REVISTAS:

- Europe. Revue mensuelle*. Dossier: "Romain Rolland". Noviembre-diciembre 1965, París.
- Livres de France, n° 8, Bulletin d'information du département étranger*. Dossier: "Romain Rolland". 1952, Casa Editrice Libreria Ulrico Hoepli, Milán.
- Revue d'Histoire littéraire de la France*, Vol. 80 (4). Dossier: Richard, F.: "La France vue par Romain Rolland". Julio 1980, París.
- Sipario. Mensile di teatro, balletto, musica lirica, cinema e arti visive*. Numero doppio. Dossier: "Spettacolo e rivoluzione francese". Mayo-junio 1989, Milán.

PÁGINAS WEB:

ASSOCIATION ROMAIN ROLLAND. [En línea] <http://www.association-romainrolland.org>
(página consultada de forma regular entre 2011 y 2015).

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES. [En línea]
<http://www.cervantesvirtual.com> (página consultada en abril de 2013).

LA STAMPA: ARCHIVIO STORICO DAL 1867. [En línea] <http://www.archiviolaStampa.it>
(página consultada entre abril y junio de 2015).

LEETHI: LITERATURAS ESPAÑOLAS Y EUROPEAS: DEL TEXTO AL HIPERMEDIA. [En
línea] <http://www.ucm.es/info/leethi> (página consultada en marzo de 2012).

LIMAG: LE SITE SUR LES LITTERATURES DU MAGHREB. [En línea] <http://www.limag.com>
(página consultada en marzo de 2015).

OPAC SBN - CATALOGO DEL SERVIZIO BIBLIOTECARIO NAZIONALE. [En línea]
<http://www.sbn.it/opacsbn/opac/iccu/free.jsp> (página consultada entre abril y
junio de 2015).

PLUME D'ESCAMPETTE. [En línea] <http://www.plume-escampette.com> (página
consultada en septiembre de 2015).

THE COMPLETE WORKS OF WILLIAM SHAKESPEARE. [En línea] <http://shakespeare.mit.edu>
(Página consultada en abril de 2013).

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARIES. [En línea] <http://archive.org/details/robarts>
(Página consultada de forma regular entre 2011 y 2015).

ANEXOS

ANEXO 1: Reseñas y artículos utilizados para el nivel de refiguración textual

Fuente: La Stampa [En línea] <http://www.archiviolaStampa.it>

Fecha de realización de la búsqueda: junio de 2015

Palabras clave para la búsqueda: “rolland jeanchristophe”

	<i>Fecha de publicación</i>	<i>Título</i>	<i>N.º y pág.</i>
1.	17-08-1910	“Cronache letterarie: <i>Jean-Christophe</i> ”	n.º 227, p. 3
2.	08-09-1910	“Cronache letterarie: <i>Jean-Christophe</i> a Parigi”	n.º 249, p. 3
3.	11-11-1912	“Il poema di un uomo e di un'età: <i>Jean-Christophe</i> ”	n.º 314, p. 3
4.	06-06-1922	“Le vite esemplari di Romain Rolland”	n.º 134, p. 3
5.	09-01-1960	“Lettere inedite di Romain Rolland... Cara Sofia...”	n.º 8, p. 3
6.	14-08-1964	“Romain Rolland tra Francia e Germania”	n.º 184, p. 3
7.	27-04-1965	“Esplosione demografica e incontro fra le razze. La cultura e la pace”	n.º 99, p. 3
8.	16-02-1966	“Cent'anni fa la nascita del creatore di <i>Jean-Christophe</i> . Attualità di Romain Rolland”	n.º 39, p. 13
9.	26-02-1966	“A cento anni dalla nascita, ricordo d'un grande spirito. L'ultima delusione di Romain Rolland mentre il mondo correva verso l'abisso”	n.º 48, p. 3
10.	02-10-1966	“Difese la civiltà contro il fanatismo. Umanesimo tragico di Romain Rolland”	n.º 224, p. 3
11.	16-12-1966	“I consigli per chi vuole regalare un libro a Natale”	n.º 284, p. 3
12.	12-11-1969	“La cronaca degli spettacoli televisivi. Romain Rolland e la Rivoluzione Francese”	n.º 263, p. 7
13.	04-05-1984	“Tra diavoli, balie e streghe, in prima mondiale al regio. Gargantua candidato a Broadway”	n.º 105, p. 3
14.	10-12-1992	“Rolland: l'utile idiota al banchetto di Stalin”	n.º 338, p. 19

Tabla 13: *Jean-Christophe* y *La Stampa*

1. [17-08-1910] “Cronache letterarie: *Jean-Christophe*”, n° 227, p. 3

Jean Christophe

Jean Christophe C.F.*TICHE HETTE/A/E Jean Christophe Quel genere di narrazioni che, degenerando dal romanzo tre volumi, imperversò nella secolo XIX con le epiche croico-democratiche di Eugenio Sue o di Alessandro Dumas — valanghe narrative che finivano per travolgere anche l'autori? labirinti di cartapesta? poemi nazionali i prosa da procuratore? non v'è immagine, per quanto strampalata, che non resti inferiore a tanta nequizia estetica — quel genere non s'è dunque spento coi miserabili di Victor Hugo, l'opera nella quale l'assurdo macchinario vien purificato e fatto quasi splendido come un immune gioiello dalla torrenziale genialità di chi se ne valse per i suoi fini. Credevamo d'essere divenuti troppo! buon gustai, troppo frettolosi, troppo deficiente di barbarica possa per potere ancora una volta dar la scalata a un romanzo complicato come una pagoda. La greca asciuttezza di Guy de Maupassant aveva ristretto la narrazione nei limiti di una serata di lettura; e i vari volumi dei Rougon-Macquart, se erano legati da un unico filo d'ispirazione sociale e morale, rimanevano però esteticamente indipendenti non più né meno che i volumi della Oomédie-Burlesque. Ora ecco uno scrittore della giovine Francia: Romain Rolland, che s'è messo a scrivere un romanzo in dieci volumi Jean Christophe. Il romanzo è diviso in tre parti: delle quali la prima, in quattro volumi, s'intitola propriamente Jean Christophe, la seconda in tre volumi s'intitola Jean Christophe A Paris, e la terza, anch'essa in tre volumi, La fin du voyage. Lo I prime due parti sono già complete; dell'ultima parte è uscito il primo volume, 2° e 3°. A quel che si dice, fra pochi mesi avremo sotto gli occhi l'intera costruzione; je allora sarà necessario tentare un'interpellazione e un apprezzamento dell'opera. Ma, poiché Romain Rolland appartiene a quella piccola intrepida falange di scrittori di ritmi ed austeri che tendono a rinnovare la coscienza della Francia squarciando l'impenetrabile superficie della letteratura d'esportazione, e poiché il suo nome è già dai parecchi anni in voga presso le autentiche e le spurie aristocrazie intellettuali d'Europa, sarà bene prepararsi prendendo in esame le parti già compiute del Je-Christophe, stoppe e rendendone conto con qualche impressione che non pretenda a passar per definitiva. Cominciamo dai primi quattro volumi. Jean-Christophe Krafft è un musicista tedesco nostro contemporaneo. Da certe altre condizioni sociali e politiche nelle quali la nuova forza si svolge sembra che Cristoforo sia coetaneo dei più giovani fra noi: mentre lui, nato in una piccola città rena, capoluogo di un sonnacchioso e poetico borgo, tegolo granducato, da una prosapia di musicisti, sicisti mancanti, egli raduna su tutte le forze e tutte le sciagure dei suoi antenati: energico, violento, fabbricato dalla natura, senza economia di sangue e di nervi, pronto alle congestioni dell'entusiasmo creatore e dell'ira manesca. Suo nonno muore d'apoplessia, suo padre d'ubriachezza: egli cresce in un'atmosfera di lirismo, la grossolanità fisiologica dell'uno e dell'altro, con in più qualche cosa che all'uno e all'altro, mediocri musicanti venali o virtuosi di second'ordine, mancava: il genio. Cristoforo ha genio; diciamo meglio, con un'espressione di ingenuo arcaismo ro-
manico. Cristoforo ha genio; diciamo meglio, con un'espressione di ingenuo arcaismo romano. Cristoforo ha genio; diciamo meglio, con un'espressione di ingenuo arcaismo romano. Cristoforo ha genio; diciamo meglio, con un'espressione di ingenuo arcaismo romano.

inserendo in questa trattazione narrativa, quasi per via di frammenti dissimulati, tutta una sua dottrina sul modo che l'artista deve tenere per educar sè medesimo e trar forzoso profitto dagli ostacoli che la società gli contrappone. Sono quattro volumi: nel primo, l'Aube, assistiamo alla puerizia dell'eroe, quasi dalla nascita fino al primo concerto che il bambino-prodigio, addestrato per vacua, ma disinteressata ambizione senile dal nonno e per scopi di lucro dal padre briaco ed ignavo, esegue davanti ai borghesi estatici c a Sua Altezza Serenissima, cho già si de-Igna di proteggerlo. Era la parto più aspra dell'impresa ; ed ò tuttavia quella, nellaquale più vigorosamente s'è manifestata la forza artistica di Romain Rolland. Questo lette rato, che sente con meravigliosa profondità ; la musica ed ha scritto un bellissimo libretto su Beethoven, par che senta musicalmente l'infanzia, ed è riuscito a chiudere nel breve giro di alcune parole preciso, alcunché di quell'infinito palpito etereo con cui l'anima di un bimbo, impercettibilmente, ma incessantemente vibrando, assorba la vita esteriore e si coagula quasi e individua la sua coscienza nel flutto dell'universo. Il neonato si sveglia e piange. Il suo sguardo torbido s'agita. Ahimè ! quale spavento ! Le tenebre, lo splendore brutale della lampada, le allucinazioni di un cervello appena svincolato dal caos, la notte soffocante e formicolante che lo circonda, l'ombra senza fondo, donde si staccano, come 'zampilli accecanti di luce, sensazioni acute, dolori, fantasmi ; e quelle figure enor. mi che si curvano su lui, quegli occhi che lo penetrano, che si sprofondano in lui e ch'egli non può comprendere ! « Sono poche frasi, e stilisticamente non immuni di disordine ; ma nella loro immediatezza si tuffa, sommèrgen dovizi e godendone, ltt nostra i gnnpippmpsensibilità. Così è anche di quell'altre frasi lnnelle quali si descrive il bimbo che, stupe- nfatto, contempla il suo corpo ignudo, e quelle l ajtre, nelle quali Cristoforo ascolta la voce i sdelle campane remote che « cammina come ; un passo sul muschio » e quell altre, nelle zquali guarda, aspetta, sogna, abbandonati- ' dosi come una breve massa ancora confusa Cd informe al flutto delle cose labili ed e- j teine onde l'infanzia sorge, cui l'infanzia ssomiglia. Poco di preciso avviene in questo volume: una prima baruffa, una precoce nozione dell'ingiustizia, una ribellione sco- >iaatica, qualche lacerante impressione del-lt "irtTbëiis' damerà d'e^ai^amw-te nel secondo volume (le Mirti») e nel terzo (l'Adolescent) por risollevarsi in gran par. te nel quarto (la Éévolte) Muore d'im provviso il vecchio nonno • muore dopo di-ici V cadrò A ouat- tordici anni Cristoforo è'capo di famiglia oppresso dalla necessità di dar da vivere ala madre o ai fratelli minori soffocato 3E^LE?5 sostanza ffffE da durezza materiali e morali d'ogni sorta! Un'appassionata amicizia e un disgraziato ! amoreto platonico da fanciullo precoce j preludono alla torbida sinfonia dell'adole- ' srRr.7a T sp™ «! «WaTin- w m 9phina lanevosaTdu^ent „» „i_ _r: i «_na, che muore prima d'avere appartenutoa rvutnfnro P,m u fnriA* e finirà, poSlantla' primate del "giovìSM- i) tnnrih'li fafn rllln nnWt=, p nffroti utodi ! zionale ; sebbene forse basti il commovente 1 episodio di Sabina a giustificare due volumi; iZi anali, con troppa minuziosità, si de- \ scrive lo svolgimonto fisiologico e spirituale di un i^òlgim^ fanciullo che, malgrado ciò che dob- biamo supporre della sua futura grandez- za, somiglia caso per caso a troppi suoi eoe-tanei. La linea s'irrobustisce nel quarto volume: la Rëndite. La tristo esperienza, che Cristoforo ha acquistata nel vile e sensuale 1 a,nore di Ada. completa la maturità del 'suo animo. Egli e ormai in contatto im I mediato con la vita; ride con iroso disprez- j f° delle cosucce e delle cosacco che fino al-lcra aveva scarabocchiate; fa catapulta conjtu" a, la solvasrgia energia del suo essere con. ||™ '1 muraghone della tradizione, divienesincero, diviene un creatore. Dopo avere acquistato coscienza della menzogna nella <lua!0 fino allora e vissuto, acquista anche coscienza della « menzogna tedesca». « Era il';, malinconia pretenziosa, la fantasia di1 stinta, il nulla ben pensante di Mendels!???- la cl»ncaglieria e l'orpello di l Web!r- la sua «cchewa di cuore la sua l «mozione cerebrale. Era Liszt,

padre nobili, i virtuosità disgustante. Era Schubert, nau-le. scudiere di circo, neo-classico e zingaro, miscuglio a dosi eguali di nobiltà vera ed nobiltà mentita, d'idealismo sereno e di : ' fragato sotto la sua sensibilità come sotto j alcuni chilometri d'acqua trasparente e insipida. I vecchi d'età eroiche, i semidei, i Profeti, i Padri della Chiesa non erano neanche risparmiati. Perfino il gran Se- j bwtano, l'uomo due o tre volte secolare, c?lul ch° 1, l se d Passat-^ e l avve- J n.w.,-Badi - non ora puro d ogni, men I «*»■» ci ogni fatuità della moda, d ogni ri. dondanza scolastica». Tutti, fino a via- . , , , , K'icr, e Wagner incluso, aneli egli malato e. , ' » . ' f. . , v l di falso e reboante realismo, tutti, fuorché , , , ' . Beethoven, passano sotto le forche caudine 1 , , ' rlnllo tur, hnnrla ari nlrarrmrtofl nafravi/na ,, tradizione patria, in cui si esercitano, ver 1 ' . ■ , ' . . . ' . » ^ limitare della giovinezza tutti gli ar *»*» caPacl. di progresso sebbene poi non vl perseverino che gli inetti. E queste atroci Cristoforo non le pensa soltanto, ma : . , . . r . » f. SCI™- c n hf 11 compenso che s. merita: !1 "succi30- principio ancora decente, poi rumoroso e funesto, delle sue opere, e r ... , , !■ , tv > la perdita del favore che godeva presso la " _ o r . della furibonda ed oltraggiosa negazione di. Cristoforo, che s'esalta, alla sua volta, in quella tormentosa ribellione contro laCorte granducale. A poco a poco la sua i solitudine divien come quella della belva ; , , , ; n , . » . . che dal suo nascondiglio ode già la muta ansimare: l'ultimo suo amico, un vecchio musicista di provincia che l'ammira e l'adora (l'incontro di Cristoforo con lui ha pagine di commozione stupenda) è morto. Che cosa potrà salvare Cristoforo? Aveva molto udito parlare della Francia, aveva j anche fugacemente conosciuto qualche don j na francese> e soprattutto una giovine at trice, « libera figlia del Mezzogiorno, carica di linfa popolare »; aveva amato in essa « la generosa natura, che non lesina i suoi doni, che non si diverte a fabbricare bellezze di salotto e intelligenze libresche, ma creature armoniose di cui lo spirito e il corpo son fatti per fiorire all'aria ed al sole ». La Francia dunque lo salverà. Invano la vecchia madre, pensando con raccapriccio alla sua solitudine, implora ed ottiene ch'egli rimanga: un tumulto, cui Cristoforo partecipa reagendo contro la violenza dei soldatucci, rende necessario ciò : ^ prima era soltanto desiderabile. Cristo foro fUgge verso la Francia, verso la liber1, o Parigi », prega egli, guardando dal treno l'orizzonte minaccioso, a Parigi! vieni in mio soccorso ! Salvami ! Salva il mio pensiero ! ». Infinite tristezze, indicibili amarezze lo attendono ancora laggiù, prima ; che la sua anima, all'attrito della nuova esperienza, sia fatta dura e splendida corno, il diamante. *** Anche questa rapidissima esposizione può' Tendere perspicue alcune delle cause per| cui il lettore non si atterrisce davanti a questa immensa mole narrativa, e segue nelle sue peregrinazioni ideali e materiali, un eroe, che a priori non dovrebb'esseremolto interessante. Giacché la principale i caratteristica di Jean-Christophe Krafft è il suo genio musicale; e quali documenti abbiamo noi di questo genio fuorché le parole di Romain Rolland? Chi di noi penserebbe di poter leggere con emozione la biografia di un creatore che non ha creato nulla ? Noi non abbiamo udito le sue sinfonie, non abbiamo assistito alle sue opere; e, poiché non possiamo rievocare il fremito che impressero alla nostra sensibilità i suoi capolavori, dobbiamo considerarlo come un personaggio monco che vive per nove decimi fuori dell'immaginaria biografia. Il compito di Romain Rolland era assurdo, co- lme sarebbe assurdo quello di chi TOK^ narrare un quidsimilo delle guerre napo- l leoniche, attribuendole a un conquistatore i sconosciuto, nato in un paese utopistico ed ; animato d'santo furor bellicoso contro na- ztoni ipotetiche. Qui non c'è nemmeno il ' miscuglio di storia ed invenzione, ch'era proprio dei romanzi storici, qui c'è addi- j rittura l'immaginazione che contratta la storia, h questo spiega il carattere di Jean- Christophe : genio romantico e byroniano, ài purezza scontrota, di esuberanza bellui- >r.a. indisciplinato, irriflessivo, intemperan- lte e manesco. Sentendo il vuoto della sua escogitazione, il Rolland Ha dovuto

colmarlo, esagerando affannosamente la vitalità dell'eroe, facendone una specie di Polifemo musicale (il suono della musica non l'udia. mo ma in compenso possiamo vedere la frenetica possa del Ciclope); insomma, una caricatura di Beethoven. L'orrore è nello scheletro. Di qui l'abbondanza della polpa che deve nascondere j1 ft t'on'fia annega» purificandosi, hëllo*Bgi*tò4.] do. di. qualche personaggio secondario am-1 nurabi mente riuscito. L'episodio di Sabina ;c (Illell° do1 vscll° Schulz bastano a giù- stiflcaro tutta ^P0™. La piustificano in una mani°™ che ancora mi riesco misterio- sa' Ronlain Rolland non è un grande scrtt-l fore: il°M0 sU1? manca Ai *j^°> * svel-j tczza' ch Precisione, c non può vantare a! °™ ^colpa^he una chiarezza pianeggian-1 B Pawa. Ed o un compositore oltre ogni; °™ °™chocre° Egli non vede a sua mate- ; °™ a segmenti; per cento pagine lo; ^Tl,?^ i00 della vita di Cristoforo; poi ò capace di iF« «" volume "di segufito, co-j sicché le cose andrebbero avanti lo stesso r— — — &—> — e cose andrebbero avanti lo stesso ' tanto se VeT0C si nutrisse di patate quar- l°0 - ***** fatto un'eredità, l°or-aggio ;i episodico, u.na volta entrato in °.scena, cac-viv^g.i,altri' iresU a tu peT ; ^^^^°™°:0 a che'a sua funzione P,°°, qUand° l° avevam.° g^,\^»JJ^^^ nostra monior.a, ,1 : l,^!re;^to_°a,,,018CffnP°1? .dd! ordme- lo l° rle?Bm,l Mi^Vl°™vloso' architettando con sterile fa'tica un'appendice continuativa. No; il paragone coi Miserabili, da cui abbiamo preso le mosse, è puramente esteriore. Romain Rolland ha il respiro corto, il j per volta. respiro d'un novellatore, e non può tollo- raro questo esagerato edicEio a dieci piani ch'egli medesimo è andato costruendo al suo spirito, so non abitando una camera libro, ove si descrive l'evoluzione genio immaginario (una specie didel musicista) è povero di genio. che l'autore ha incastrati nella |:newt0no sono talvolta acuti, tal'altra1 commoventi per l'animo integro che li ha ; dettati, ma non mai tali da suscitare una rivoluzione nella mente del lettore. Eppu- re il Jean-Christophe non è soltanto un libro che si legge (miserabilissima fra tette lle lodj), e anche un libro che bisogna leg- jgcre. Ciò che più ci attrae in quelle" tremila ! pagine non è Jean-Christophe, e Romain l° Roland. C'incuora quella sua purità qua- ;,, v.rginea di pensatore e di scrittore, quo- ; l'i sua_g.oven.le rettitudine che lo fa palpi- , tare d. sdegno raccolto contro la menzogna l° macchia. Questo candore spirituale, che non jè, badiamo bene, il candire di un in«- nuo, ma la freschezza guerriera di un Hoche i-■> — ' nuo, ma la freschezza guerriera di un Hoche o di un Eniolas, gli ha permesso di trarre ; il massimo frutto dalle sue qualità, anche se lc suo qualità d artista non sono poi stupe- {renti n-suo pudore cstetico h così.^ue da gareggiare con la grazia, la sua s. .rta sost.tutsc .1 genio. E po.chc egli, da- : vani, al e cose sante della vita, si commuo- V° P01, ch° .*\$) ama larte' 1 amore' > don° ince- PO^feegli ama l'arte, l'amore la f^ na, i fanciulli, la primavera, poiché adora sqnza pose ciranesche la Francia, e rispetta, senza la spregevole civetteria dei vinti, U Germania, a poco a poco, bene o male, la sua commozione permea nel nostro spi- ; rito. Scrive cento pagine, dove a un gran l° de poeta basterebbe una quartina ; adope |ra la persuasione dove altri ci abbaghcreb °-e con un fulmine; procede con quel suo ;fare meticoloso, tardigrado e simmetrico, ° con quel suo stile narrativo rettilineo e , bianco come una strada rotabile in una ! pianura grassa. Ma, alla fin dei conti ci l° conduce dove vuole; e, giunti alla meta ' non abbiamo l'animo di rinfacciargli il ; troppo tempo che ci ha messo e le eccessi ve precauzioni che ha «sale ! E vero: il libro, oltre tutto, è spropor zionato. Il mondo eh esso rappresenta è un mondo per musicisti, povero di contatti ap parenti col mondo ove vivono quelli il cui compito ^,^^e^fE^J^f^ sica in Beethoven. Ma l° contatti reali ci seno e vedremo qvn h «ano pnz ndo parie remo eh Jean ^^^^mf abbiamo una fecilo ed a«U analw della German.a «Jo sTakespeSe e di fanciulle j thiane, qualche frammento di appassionato • }W *gr&\ * quanto pasta, per or e " , , , 11 nn t o-tr;- i quanto pasta, per ora, and, uubuu giù. , Ho voluto fare qualche osservazione, che l° non pretendo l'ho già detto, ^I

n.t.va; sebbene anche i entu,„asmo mi sembri`-inquesto co?phcc_ahssimooaso`do m»^a»^`c,^e^^^^\]
vUil Sooiétó' *éd^ MtSnJin et artitiquo, (in versi riservare per la fine. Q. A. Borgese. Rom,un
Rollano. ^^^^S^Jl^ Topipo, preaa la libreria Lattes).

Luoghi citati: [Francia](#), [Germania](#), [Parigi](#)

LaStampa 17/08/1910 - numero 227 pagina 3

A causa delle condizioni e della qualità di conservazione delle pagine originali, il testo di questo articolo processato con OCR automatico può contenere degli errori.

© La Stampa - Tutti i diritti riservati

2. [08-09-1910] “Cronache letterarie: *Jean-Christophe* a Parigi”, n° 249, p. 3

Jean=Christophe a Parigi

Jean=Christophe a Parigi C'OHfICHE IIETTE^fI^IE Jean=Christophe a Parigi Gian Cristoforo Krafft, il geniale musicista tedesco, la cui scura e tempestosa adolescenza, mezzo eroica e mezzo pazzesca, desumemmo or sono alcune settimane dai primi quattro volumi del romanzo di Romain Rolland (vedi la Stampa del 17 agosto), è dunque fuggito a Parigi per preservare la sua libertà corporale dagli sghejri e per difendere la sua libertà spirituale dall'opprimente tradizione tedesca. La seconda parte del romanzo s'intitola appunto *Christophe à Paris*, e comprende tre Volumi: In Foire sur la Place, Anticinet, Dans la maison. Lo svolgimento di questa parte si riasupte nel semplice movimento di un pendolo: [dalla sinistra l'anima di Cristoforo si muove mnt.ro destra. In principio (la Poire sur la hPiac) egli prende conoscenza di quella Francia superficiale, da boulevard e da salotto, che i puritani e i pedanti disprezzano. In ultimo (Dans la Maison), sorpassata la scorza iridescente e corrotta di questa efimera Francia ad uso dei « vissutissimi » e dei viaggiatori cosmopoliti, penetra nella sostanza della Francia eterna, la Luriosa e valente, austera e feconda, di quella Francia che perennemente si rinnova in silenzio, elaborando la civiltà del mondo e soffrendo come una santa martire [per la felicità delle nazioni, <r Ah, sei la Francia tu, bianca ragazza... », griderebbe Carducci. E' noto ad ognuno che realmente la Francis vive, col misterioso sincronismo due vite. Un'esistenza futile, rumorosa, confusionaria di superficie e un lavoro più profondo e più serio che atorce e nutre le radici del futuro si osservano allo stesso tempo non solo in ogni nazione, ma in ogni individuo che non venga trascinato? La deriva dal flutto degli eventi come un frammento di materia putrida. Ma, in nessuna nazione convivono in una vicinanza così tragica come in Francia. Ciò che altrove è sovrapposizione ivi è opposizione; ciò che altrove è collaborazione ivi è lotta. Gli spiriti che conficcano nel sottosuolo le radici dell'avvenire vi scavano anche in mine per il sovvertimento degli istituti, dei gusti, dei principii vigenti; e l'evoluzione è perpetuamente rivoluzionaria. Da un par di secoli, spezzata che fu l'unanime armonia della Francia cortigiana e classica di Luigi XIV, gli uomini superiori sono in aspro conflitto con la maggioranza della nazione, mentre i mediocri (assai spesso di più elio aurea mediocrità) battono moneta, schematizzando e divulgando le idee della generazione precedente. E questo dramma di lucida ed irosa eloquenza. Del quale l'Accademia corrode le basi del governo e i giovani s'avventano contro l'Accademia e il governo si ripercuote nelle nazioni che, vogliano o non vogliano, ci cibano di cultura francese. Si ripercuote anche in Italia, ove i comuni lettori aspettano al varco il vieni dr. paraitre, mentre le piccole aristocrazie fingano ansiosamente nelle riviste d'eccezioni e nei cataloghi degli editori semi-clandestini. Rolland ha scritto alcune pagine di meravigliosa commozione sull'eternità della Francia. « Hai tu mai intravisto » chiedo con patriottica veemenza il poeta Oli in è permesso di calunniare un popolo che da più di dieci secoli agisce e crea, un popolo che ha plasmato il mondo a sua immagine e somiglianza con l'arte gotica, col secolo diciannovesimo e con la Rivoluzione: un popolo che, venti volte, ha subito la prova del fuoco, e ci si è temprato, e che, invece di morire, è risuscitato venti volte! Quanti parigini hai tu conosciuto che abitassero al di sopra del secondo o del terzo piano? Tu non conosci punto, negli alloggi poveri, nelle soffitte di Parigi, la provincia taciturna; cuori bravi e sinceri, attaccati durante una vita, mediocre a piccioli sieri gravi o ad una quotidiana abnegazione - a piccoli! Chiesa, che in ogni tempo ha esistito in Francia - piccola per il numero, grande per l'anima, quasi ignota, l'azione apparente, e che pure è la forza della Francia, la forza che tace e persiste, mentre incessantemente si rompe e si rinnova ciò che si chiama l'attuale. Insieme a Carlo Péguy, a Giorgio. So-jrei, a Carlo

Maurras ed a pochi altri di-1ver-, di partito, di temperamento, d'inten- «ioni ina concordi in un fanatico deside- V'o (ti venta c di bellezza e nella negazione u . * r E * jidei e ineoogic donunauti. Romain Rolland „ ? „ , Jr. c ilu alto Dignitario di questa piccola Cine- si , 1 , i „ sa scftieta che scava lo catacombe dellaFrancia. Ed è, senza dubbio, fra tutti il meglio armato di qualità critiche. Immune „ i- ■ 1 „ . u odii, o, a dir meglio, capace di odiare solamente Iodio, infporterrito avversariodeWahitisc-mil bn.ole dolio sciovinismo, scusi-,bile a tutte le arti, dalla musica alla poe, sia, di tutti i paesi, nutrito di storia, di fi. losotiai di politica, egli potrebbe donare al tino paese ed al mondo una guida spirituale d'Or.a Francia contemporanea, d'inestimabi- lo valore por chi vuole distinguere la luce nel caos che ci avvolge Uerto, questa guida si trova in Jean-C/riieloph.e à Paris, ma come l'orò si trova ùella ganga. Al lubrico inferno della Foire „•/„ la place, ove, davanti agli occhi offesi di Gian-Cristoforo, si svolge1, in brevi quadri oSr;cati. la danza macabra della letteraturada salotto, della musica affaristica, dolla l'olitiea imbrogliona, il protagonista, teuu-por mano da Olivier Jcannin, s'innalza'lli paradiso etico di Da un la maison, ove,altri quadri staccati, ricevo la rivela- ; della solenne vita religiosa nella qua-t... „ sublima lli miglior parte del popolo . i francia: professori ed operai, ingeg'.ie-.i ed artisti, preti e rivoluzionari, >otc- ! niti ed ebrei. Ma questa guida, essendof (la di allusioni, di scorci simbolici, di <■ j . apposizioni schematiche avrebbe bi-tokiw a sua volta di un commento che l'in- terprctasso. D'altro canto, il Rolland ha voluto esser così scrupoloso da non lasciarfuori nemmeno un caso tipico, nemmeno un „cr-cna-'io raporeso'.itativo. Ha voluto dar- ci uii'immagino'dei buono e del cattivo poo- tu uii'lilli.-i-«Kme del detestabile e del lede- imiliagiuQ del la- uella delia vergine. E' co. anialo nii centinaio di me- viri» nonio d'affari e poi ira loie e quella del pensionato e quella della ulio'ndaua e <| un. ho avesse c da-'rr U'ltà JB'rauoia contemporanea periV.\"i3iT-no, „.ululo uu programma presta-bilito, prima il brutto rovescio e poi la boi- la faccia. E, nello stesso tempo, ha voluto proseguire la costruzione di un romanzo, di un'opera di fantasia. Ha continuato a narrare la vita individuale di Gian-Cristoforo sullo sfondo di questa rappresentazione della Francia moderna: requisitoria nella Foire dans la pince, apologia e profezia in Dans la maison. Cosicché, mentre la rappresentazione della Francia è troppo lontana, e vuol essere lontana, da una trattazione sistematica e precisa, è tuttavia troppo sistematica per un'opera d'arte. C'è qualche cosa di affannosamente combinato in quel mostrare tutto il brutto in un volume e poi tutto il bello in un altro, ed è un espediente mediocre avere alloggiato i testimoni di tutte le virtù, di tutte le sventure, di tutti gli stati sociali in un medesimo edificio a parecchi piani; c quegli innumerevoli personaggi, sebbene abbiano tratti di vita vera, finiscono per scomparire die lrò il cartello che li classifica. Vedete dant la Maison : descrivendo la vita di quel casamento, che pare una casa sperimentale, una specie di orto non botanico, ma sociologico ove il direttore ha piantato gli esemplari di tutte le condizioni umane conosciute, il romanziere ha proceduto come l'architetto che, disegnando la sezione di un edificio, mostra per una spaccatura ideale l'interno di tutti gli appartamenti. Quell'abbondanza di particolari si risolve alla fino in una desolata aridità. Par di vedere l'autore davanti a una scrivania ingombra di appunti, tutto intonto ad ordinarli nel modo più acconcio per trarne profitto e risoluto a non sacrificare nemmeno un'osservazione, nemmeno una nota incidentale. I personaggi stilano in lunga processione, lasciando nell'animo nostro qualche vago ricordo, qualche raro nome ed una serie di astrazioni personificate. Giacchè il critico ha voluto nascondersi — non s'intendo bene perchè — sotto l'iridato paludamento dell'artista; ma dalla veste troppo corta e non tagliata per lui, vion fuori con evidenza il critico, sebbene con fisionomia contraffatta e con mosso impacciate. La velleità artistica, sebben più debole, ha finito per inceppare anche la volontà di pensiero, che era fortissima.

silenziosa consigliera, di déyozone e di bontà al /renio prepotente prcpo ed irruente del tedesco. Il volume, sebbene la digressione appaia troppo vasta anche per un'opera che arratutt'insicme dieci volumi, è senza dubbio il migliore di questa seconda parte: fuso, com- patto, profondamente sentito e scritto di un getto. Pure, mentre Rolland ci narra la catastrofe di una famiglia benestante in provincia e l'emigrazione dei superstiti a Parùri, come difficilmente resistiamo alla tentazione di paragonarlo ad un Balzac l Preso nei particolari, va benissimo; consi- derai nell'insieme, il suo racconto ha qual- ohe cosa di un rendiconto metodico e po-vero d'ala. E' quando Rolland ci commo-ve fin quasi alle lacrime, dicendoci i quo-tidiani sacrifici di Antonietta per Oliviero e narrandoci poi la morte dell'eroina, come siamo combattuti fra il desiderio di cedere e la bizza di resistere a quella seduzione di piante! Giacchè c'è una commozione robu- sta, in arte: quella dell'artista che, suo mal- grado, è scosso da un incoercibile'singulto; e c'è una commozione fiacca: quella dell'ar- tista che si compiace delle lacrime e gode di far piangere 'il lettore. C'è insomma la commozione di Dante e quella di Tommaso Grossi; ma Rolland è più proclive alla se- conda. Questo critico, diventando artista, resiste alla sua cerebralità concedendosi un graud'abuso di « cuore », e non risparmia la morti elegiache, sul tono delle ballate romantiche. Muoio di morte tenera Antonietta, e teneramente erano morti Sabina., il vecchio Schulz, lo zio Goffredo neh la prima parte dell'opera; tenelrameinte muore la madre di Cristoforo in Dans la maison, uè manca la pietra sepolcrale della sfacciata e sguaiata popolana che fu la pri- ma amante dell'eroe, di Ada, la cui figura, come le altre, nel cimitero si idealizza o si estenua. Pare strano, ma non ò mendace, ripetere di Romain Rolland ciò che Cristoforo diceva di Kchubert: « il suo genio è naufragato sotto la sua sensibilità, come sot- to parecchi chilometri d'acqua insipida etrasparente ». In Jean-Christophe à Paris è dunque in- finitamente più svantaggioso che non fossio nei primi quattro volumi il paragone fra la pura, ardente, valorosa anima di Rnraam Rolland e l'arte ineguale che vorrebbe e sprimerla. Le oasi di bellezza sono molto più rare e più brevi, sebbene non meno con solanti. Ricordo una fanciulletta italiana, Grazia Bontempi, disegnata con indicibile leggiadria; qualche pagina di gusto per fetto sul tipo fisico della donna parigina; e Luisa moribonda che attende il figliuolo; e alcuni tratti di dolore lacerante in An tointtte; e parecchio affascinanti perorazio ni di umana e patriottica eloquenza; e una miracolosa, indimenticabile pagana sulla vita e la figura di Sebastiano Bach, Per godere queste rare fioriture, vale la pena di aprirsi un sentiero attraverso gli rterpi. Poi, non bisogna dimenticare le cose belle dei primi quattro volumi, e non biso gna nemmen dimenticare che_ certo grandi opere sbagliate valgono più di certe piccolo opere riuscito. Senza dubbio, l'insieme non è finora molto persuasivo; ma, forse, per trovarne sicuramente il bandolo e per in tenderne pienamente il valore è necessario attendere la parto _ conclusiva, la fin du voyage, di cui solo il primo volume è uscì to, e che con l'apparizione degli ultimi duecompleterà fra alcuni mesi l'intero ciclo del Jean-Christophe. | G. A. Borgose. Romain Rollano, Jean Christophe à Pnis. I. La Foire si/r la place. II. Jnloinette. III. Dana la maison. — Parie, Sooiotó d'éditona liltéairea et artmti ques (:n Torino, presso la Libreria Lnttes).

LaStampa 08/09/1910 - numero 249 pagina 3

A causa delle condizioni e della qualità di conservazione delle pagine originali, il testo di questo articolo processato con OCR automatico può contenere degli errori.

© La Stampa - Tutti i diritti riservati

3. [11-11-1912] “Il poema di un uomo e di un’età: *Jean-Christophe*”, n° 314, p. 3

JEAN CHRISTOPHE

JEAN CHRISTOPHE Il poema di un uomo e di un’età JEAN CHRISTOPHE Jean Christophe ha gio mortale: Romam termine della sua lunga compiuto il suo viag- Bolland è giunto al •a fatica. suo praoappamoquest opera singolare nha.affermato d suo carattere insofferente dei consueta stampi letterari, ha destato con la , novità audace del suo programma, C/a*10?^802?. Ir?e6^bille della_TOa_ «m- plicia, simpatie, fraterne, ha accomunato za della sua significazione ideale. Ohe cos’è quest’opera? Un romanzo sociale? La fisiologia di un’età? Un poema drammatico. m prosa? L. autore stesso ha «sposto in precedenza alle obiezioni, ha, troncato ogni velleità classificatrice: « E chiaro — ha scritto — ohe io non pretesi mai di scrivere un romanzo. Che eoe,e, dun- <jue quet’opera? Un poema! Che bisogno avete di un nome? Quando vedete un uomo, gli domandate forse se è un romanzo o un. poema? Io formo un uomo. La vita di un;omo non si chiude nella cornice di una forma letteraria. Ha ,la legge propria m eè, ed ogni vita ha la sua legge. Il suo regime è quello di una forza di natura. Vi sono vite’umane che sono laghi tranquilli, altre grandi cieli chiari dove vagano nuvole, altre mani fecondi, altre cime dentate. “«*■» Jean Christophe mi 6 sempre apparso come mn fiume.... » E’ vero.. Jean.Christophe è un’opera d’arte, talora insigne, ma è più e meglio che.. _ . - - * .. iinWa d!arte7ò un’opera di vita, un’evo- razione di umanità, un’affermazione di fe-de: ò volta a volte narrativa e dramma- fcioa, lirica e dialettica, concreta ed astratte, | attiva e dottrinale. L’ardore prepotenteidelirania premuta dalla necessità di 66^~«Beare la sua visione del dramma cosmico1èella natura.alle prese con quella misteriosa forza che chiamano Vita ha violate con gioia, le regole armoniose dell’opera d’arte puraf non ha pensato che di parlare il più chiaramente possibile alle anime fraterne, ed cera. D suo credo spirituale e letterario ò lumeggiato nei consigli che il protago mista dà ad un amico scrittore : .« Gli. scrit- tori di oggidì si sforzano di rappresentare rarità individuali, o casi frequenti nei grup pi umani anormali che vivono sui margini del:grande, consorzio degli uomini attivi e sani. Poiché questi gruppi si sono messi dà.6è sull’uscio della vita, lasciali e va verso gli uomini. Agli uomini di ogni. giorno narra la vita di ogni giorno: essa è più iste del mare. L’infimo di noi parta in sè ucanp. «he, sa essere semplicemente H’rànràMe, nell’antico, nello donna—che sconta con dolore la’radiosa gioia della maternità, in colei o in colui che si sacrifica ?«?v!?!^+t jL/!TrIfi^^V^nfiniivo «s iiTfwTii noi porta un se I munito. Li munito e in °Smlicemente uomo, oscuramente e di cui nessiinaspà mai nul-la; .è d fiotto di vite sbe-fluisce. dall’unooli’altro..’. Scrivi la semplice vita di uno di questi uomini semplici, sorivi la tranquilla epopea dei giorni e delle notti che si succedono, uguali e diversi... scrivda semplicemente, come si svolge. Non ti .preoccupare Jdelle .parole, dede sottili j^cerche in cui si esaurisce la forza degli artisti dell oggi, ru parli a tutti: usa il linguaggio di tutti. Non ci sono parole nobili 0’ volgari : non ceuno stile castigato ed uno stile impuro : non c’è che lo. stile ohe’.esprime o non espritrnè esattamente ciò che ha da esprimere. Sii tutto intero in ciò che operi; penna ciò che pensi, e senti ciò che Ben ti. Che il ritmo del tuo cuore travolga la tua pagina. Lo stile è l’anima. » *** Tale U programma, tale l’opera. E’ la rivendicazione °di quell’umanità’che a tanti romanzieri moderni, sembra troppo sempli ce e nota, e non degna di poema e di storia; è la rappresentazione di veri uomini, cioè’ di creature diverse, possenti o deboli, sollevate sui culmini dall’altezza del genio o piegate a terra dalla mediocrità dell’in- gegno, ma tutte composte di anima e di corpo: non’ di marionette estetiche che hau-no smarrito o truccato la propria umanità,lo di degenerati che nei capricci morbosi del-l’animalità o della psiche haDno costituito il prpbleina ’del’essere; è la figurazione di un gregge umano per cui.l’esistenza è undono dolce e terribile, volta a volta ebbrez-

378

immenso dell'increato. E' lì WAube il misterioso aprirsi dell'essere alla vita: di formarsi
 dell'intelligenza, lì in i fiorenti e secche aride lungo il suo corso: l'm, oruw>u- „^ „ v * . * „to x
 „...;J f, sp>chia d sereno e la tempesta.: e placido 1 e scomposto dal turbine : . vede sorgere, fiori1
 sulla 'sua riva e li abbandona o li coglie e li travolge; si illumina di riflessi siderei e -! o' i a e
 Ja"scoperta" del "mondo mera^glioso," s i della genialità prepotente, u la prima ^^^3 della vita, il
 pri- . mo trionfo del fanciullo prodigio che dà il e1 e a suo concerto a Corte ; nel Matin la dura e
 sdBteuza fra il padre dissipatore, i fratelli ostili, la madre vittima rassegnata, e la vite sostenuta con
 l'umiliazione delle lezioni ai piccoli borghesi della città, la lotta dell'ingegno alle prese con i mezzi,
 di espressione, il turbamento della prima an)Hcizia, candida e esaltata come un primo amore, e
 come un amore turbata da dissensi e gelosie e collere e paci; e poi il primo turbai mento amoroso
 suscitato dalla grazia fem- , minile, l'idillio con Minna, la piccola allieva, la prima corrispondenza
 amorosa, e la rottura e la disperazione; La ricaduta in un , piccolo mondo borghese, (L'Adolescent),
 e o U nuovo amore per una vicina, Sabina, in- trawista ogni giorno dal balcone; e il teri ribile primo
 turbamento dalla sensualità e -j l'esitazione tragica, e l'idillio rotto dalla ,] morte. E un altro amore :
 la prima awen-i tura con una piccola operaia'e il primo to conoscimento dell'ebbrezza dei sensi pur i
 nella volgarità della creatura, ni . Nella Révolle, è la crisi intellettuale che - segna in ogni grande
 natura lo sbocciare n della personalità. La veemente,, spietata, aa nalisi dell'arte dei predecessori,
 l'iconocla- stica revisione dei valori, U confidente en- tusiasmo nella propria missione rigem«rad
 trice; l'esercizio della critica imprudente- mente sincera e gioyenilmente baldanzosa a e demolitrice,
 e le prime ostilità e derisioni, |E in quella mirabile scena di borghese vita - ' provinciale tedesca il
 fuggevole sorriso di e grazia di una istitutrice francese: Antoi-/- nette; la petulante gioia di vivere di
 una è cantante: Corinne, e la seduzione inevita- - bile sul rozzo spirito teutonico dell'agile e
 mentalità della razza vicina. E con quegli - assaggi di vita l'oppressione della piccola a città pedante
 e scandalizzata dalla intem-te, peranza di una natura veemente ed esube- - rante; la solitudine, i vani
 tentativi di a romperla, là fredda indifferenza degli ar- - rivati, l'impari conforto di alcune anime i
 umili; e poi l'essere improvvisamente strap- o nato dalla sua terra, dalle radici etniche e da un
 avvenimento volgare: una rissa con e soldati, in una taverna. I Nella Foire sur la place (Jean
 Christo-1- ph) à Paris) è l'antica storia del genio o-; , scuro alle prese con la miseria e con Tarn- e
 biente ostile: 1 butzdvtsndgcvspemesfttLlavdtoëncdv l'esistenza sostenuta col la- . . . rwwuwTO^ a
 varo vile, l'ite tirannie dei mercatanti d'arte, l- la malevolenza della critica, la diffidenza e n-
 l'abbandono degli antichi compagni e con- a terranei, vergognosi del^ compatriota biw- e, gnoso e
 goffo, l'implacabile analisi di tutto l- le viltà, di tutte le falsità, di tutte le ipo- i- crisi*, di cui è
 intessuta la vita «rtratica di e una metropoli. Delusioni, abbattimenti, so- to gni di arte, qualche
 idillio, qualche dolce a figura fuggente, e nell'ombra, ignoto, inu- e- tile, l'amore di una «soave
 creatura lontana e intrawl6ta appena in passato (Antoinette) di o scomparsa dalla vita prima che la
 cieca n- sorte le consenta di rivelare il suo sogno. E e alftna, unico conforto fra le forze ostili, la e
 conqnista di un amico, .l'ineffabile doloez- vo za della fiducia intera, dell'effondersi di o-iubo spirito
 m uno 'aairito fraterno; la. vita im comune al quinto piano di storio (Dan) la Maison) fra tante
 stanze divise dall'o*»™ Wnw,* un falanltre eel- cstenze divise dall'oscuro fermento degli an- s
 brevi ed idilli fugaci, (Les Ami tu) è l'ine-, « eistebile impulso verso la terra natale, il rirritorno per
 brevi ore, il colloquio conle toni- l be care, la ripresa del cammino verso -«a- m «j», del
 pellegrinaggio pel mondo. (el'umile discésa t «ale attraverso a una formula; il fluttuarej tumultuoso
 e il rombo minaccioso dell'onda!n umana verso il miraggio della felicità: l'attÉ' nel Bnisson Ardetit
 cuirsi del conflitto; i giorni della sommos- n sa cruenta, e l'individuo apostolo di urna- c auto,

trascinato per la difesa del fratello e perituale, al delitto, alla fuga, al nuovo a ^ . . -p .Un* nuova terra d'esilio, uno smanj-rdmento indicibile, lo sfacelo dell'anima e delr# corpo. E poi la-lente convalescenza, le gwa-fi ngione dovuta alla benefica influenza dellala natura vergine e ad un asilo di amicizia aMfofettuosa. Ma nel seno stesso di quel benessere un germe di nuova rovina: la passione invincibile di una donna: l'inganno consumato sotto il tetto amico, il rimorso, l la fuga. E dal buio di questa nuova ultima crisi, u*i uim ui iuesia juova. inuma, enei, la luce deiUa : (La Nouvelle Jow- née) ,a ca)jna ve e vmeJancouica de],.ft ^q^ che ^jt ripog(> vicino e oh(i naUa crea3lone aTtiBtic* cerca il suo estremo .. ■ . feolgggnntserea il suo estremo datmosfera di Roana t coafort^., e nella serena y del,a eUEltmia damic*, e il fan- taMM di un ^ Bl depura hl serena amicizia . E nclJa splitudine creata attorno dalla ai ^,none ^ jj ^ m Aolce e triete deJla ^ ^ Tln&scei afa fi u Mle cre9ibvilvi ^ dilette, rinasce cru- del divCiragk indomabile. E poi la mörte h^^. Nel delirio della f<^tj veochj0 ctiaC, attira a 6e 1 .fan. 1^ impagli! del suo viaggio, che lo hajmo precetu'nei p&rto. j0^,irito plmeivtv 1?^ monao, una moraj@, J fede; una nuova umanità . 4 fummo. Uomini de l e o r e e a i cercarono nella' elevazione spirituale dei po- ; 'polo il ^«rme di un'umanità nuova, iUumi-' a nate dalla verità e dall'amore, e videro con - stupore sorgere una _generazione esuberante; e di animalità, realisticamente limitata, egei- j i sticameute nazionalista, antidemocratica, a xenofoba, anelante alle ebbrezze della lotta; -cruenta, della conquista, credente e catto-' - lica per utilitarietä politica; l'altra è l'eri i terna tragedia del genio, dell'individualità - «uberante alle prese con la vita e le auej e leggi molali-troppo angusto per la sua a-J - zione. Ma queste due tragedie non si fon-| e dono: il problema individuale-del genio n straniero non si_ inserisce ohe a- fatica nel problema collettivo della nazione francese: -lessi si sopraffanno a vicenda con eviluppi -; volta a volta eccessivi ; non si integrano in - un'armonia naturale, ina in un connubio bile, si infonde- nel seno del suo Dio,, donde un giorno rinascerà alla vita per combattere ancora. **< Ho scritto la. tragedia di una generazione ohe sta per scomparire. Ho cercato di nulla nascondere dei suoi vizi e dello'sue virtù, della sua- grave ttristosza, del suo caötico orgoglio,, dei suoi eroici e forzi e dello sue ricadute sotto il pece schiacciante di un& missione sovrumana : tutta una somma del mondo, una morale, un'estetica, una da rifare. Ecco oggi, giovani, cale proseguito il caaunitto. Siate p***f graaidi e piti felici'-dl'^V'-V-'.i^r-aa con-'chiso Romain Rolland, licenziando l'ultimò volume della sna opera.. La tragedia d'ima generazione : ecco l'asi sunto: vediamo come s'i sia tradotta nell'opera' d'arte, con quali formo e con quale efficacia. .11 racconto ò lungo, squilibrato, talora meno persuasivo nella sua verosimiglianza esterna: interi periodi di esistenza sono.riassunti in.tre righe: incidenti di un'ora diffusi in lunghe pagine. La narrazione .talora vivacissima di evidenza plastica, è tal'altra indiretta, frettolosa, senza rilievo. Lunghe esposizioni teoriche interrompono la vita agita. La narrazione artisticamente armònica ed equilibrata nei quattro primi volumi, che accomp agtn ano Jean Christophe dalla nascita alla giovinezza, soffre in seguito di lunghe sosto e digressioni. Ineguale è lo stile. Talora è di un'oggettività realistica ohe non disdegna nella sua vivacità frammentaria i più sottili e scaltriti mezzi di espressione della modernità francese: tal'altra è invece fluidamente uguale e discorsivo così da avvicinarsi alla libera fluenza ed alla rapidità disinvolta degli scrittori del settecento e soprattutto del Rousseau. Vi è una certa monotonia di procedimenti: interruzioni, invocazioni lincile, che ricordano assai quelle del Péladan., descrizioni a frasi sincopate; nessuna preziosa elaborazione stilistica 0 scaltrezza oggettiva .che nasconda magicamente i mezzi di espressione; anzi lo scrittore si introduce continuamente fra il lettore e. le sue creature, e spiega, commenta, sottolinea con una libidine di chiarezza che talvolta sfiora persino l'ingenuità. La tragedia di una generazione, ha detto l'autore. In

verità le tragedie sono due: l'una collettiva e transitoria, l'altra individuale ed eterna. La prima è la tragedia degli intellettuali francesi che spinti da un impulso di amore e di solidarietà umana in un voluto. La visione drammatica non è interdetta, tatica, ma accessiva, anelando pel fatto che il e Bolland Ita più temperamento di lirico tragico-drammatico. La figura del protagonista non è umiliata e persuasiva ohe a to sbalzi. Uscite dal munito quadro della gioinezza, lingue talora nell'artificio, quando i divi etromento compiacente di vaste rappresentazioni sociali in cui si integra con e qualche disagio. Se arduo è evocare romanzi - setwaineute un genio storico, più arduo era a far vivere di vita persuasiva un genio immaginario, e il Rolland non ha sempre vinto l'ostacolo. Il suo eroe, straordinariamente vivo nelle crisi di sensi e di sentimenti (come a me in quella stupenda nell'esilio in Svizzera - zera) non riesce ugualmente vivo come creatore ideale. Dovrebbe, pare, significare la volontà che giunge allo scopo attraverso la necessaria disciplina del dolore, ma il suo trionfo, che appare troppo spesso, dovuto al caso; alla possibilità materiale di contigue fughe, ed anche ad un inconscio egoismo « ad un facile oblio, che lo sottraggono alla conclusione dei problemi più terribili. Egli stesso, sulla soglia della vecchiezza, lo confessa: « A che debbo di non esser andato a fondo? Senza dubbio alla mia volontà, ma anche al capriccio del caso. La bellezza e il valore di quest'opera non stanno dunque nella grandezza di una fine del dramma serena generazione; stanno nella varietà, nell'intervista vita sensuale e sparse figure, delle scene. Alla potenza dell'intuizione che evoca con straordinaria vitalità le creature, si unisce una continua, sottile, mirabile analisi critica delle correnti ideali (e pratiche dell'attività moderna. Il lirismo tragico delle crisi di sensi e di anima si nota. Era gran tempo che la tragedia umana non era evocata con tale ampiezza intellettuale e affettiva, con occhi così puri e penetranti, con così austera serietà, con tale candido ardore! Egli ha saputo, per adoperare rare le sue parole, parler en homme, non en artiste. Ma prima di parlare ha saputo e potuto vedere e sentire. Dinanzi alle crisi dell'anima e del corpo la sua visione è così retta, delicata e profonda che discende in fondo alle nostre fibre, tocca il nostro più profondo senso di umanità. Con la forza della sua purità e della sua simpatia egli afferra il segreto vitale che sfugge anche ad artisti più grandi, e lo esprime senza lenocini, con una semplicità rude che ci giunge mille volte più efficace della ingegnosa più raffinata. Dinanzi a queste pagine scordiamo l'opera letteraria e l'artista: non vediamo che la vita, la vita messa a nudo, la vita vera, quella che è genuina; tragedia degli esseri ingenui, e non riflesso di letteratura, la vita evocata nella sua verità. Nel suo mistero attirante e lacerante. Sotto questo punto di vista umano più che estetico, questa opera artisticamente ineguale contiene tesori di intuizione e di rappresentazione, tesori di verità e di poesia, di freschezza idillica e di tragicità angosciosa, sensi di natura e di vita evocati con semplice e stupenda poezie delle più gelose profondità dell'anima e dei sensi, dei più sottili meandri dello spirito, il vasto ansito affannoso della marea umana protesa verso l'irraggiungibile balzo della felicità. Non so, clopo, l'opera del Tolstoj, quale altra abbia l'acchiuso una maggior somma di umanità. E per ciò, essa avrà per gli spiriti colti un fascino profondo, ne avrà uno forse maggiore per i semplici cuori. Essi vi rivivranno la propria tragedia, vedranno rivelato dalla potenza dell'intuizione il segreto del loro cuore, quale essi stessi non seppero leggere mai così profondamente e compiutamente; e ne avranno un conforto: scenderanno per un istante, il loro cuore irrigidito, dalla sventura al calore di una fiamma di simpatia; e sentiranno il soffio animatore che esala da quest'opera che afferma la fede nella vita attraverso l'attenuamento del dolore, che addita la redenzione nell'attività creatrice: i Gioia, furore di

gioia, divina gioia della creazione... Tutte le gioie della vita consistono in no nella gioia di creare: amore, genio, azione: fiammate che si sprigionano da un solo anche coloro che non possono trovar accanto al gran fiorire: gli ambiziosi, gli egoisti e gli sterili gaudenti, cercano di riscaldarsi ai suoi pallidi riflessi. Creare con la carne o creare con lo spirito è - uscire dal carcere del corpo, lanciarsi nel turbine della vita/ essere Colui che Esiste - creare è uccidere la morte.... Combattere, combattere senza posa. Anche Dio combatte te. E' un conquistatore. E' un leone divorante. Il Nulla lo avvinghia, e Dio lo schiaccia. Il ritmo di questa lotta forma l'armonia suprema. Questa armonia non è - per le tue orecchie mortali. Basta che tu sappia che esiste... Dio non è un creatore, è l'impassibile. Lotta. Soffre. Lotta e soffre - con quanti lottano e soffrono. Dio è la Vita, è la stilla di luce caduta nelle tenebre, che si dilata, si estende, inghiotte la notte. Ma la notte è senza limiti, e la lotta divina non ha posa; e nessuno può sapere quale ne sarà l'ultimo... E veramente al volgere l'ultima pagina di quest'opera eccezionale, sembra che, attraverso le insufficienze e gli errori dell'arte, giunga al nostro orecchio un rombo severo e potente: «x r/nfA »mKra »vrvWrci ni nnat/ri oc» e possente, sembra svolgersi ai nostri occhi una ruota eterna, stessa della vita, e i i i i il rombo e la ruota ENRICO THOVEZ. fin Romain Rolland: Jean Christophe (La , -, d., vovaae) La nouvelle journée. — Cahiers — • - 1912

Luoghi citati: [Germania](#), [La Nouvelle Jow](#), [Roana](#)

LaStampa 11/11/1912 - numero 314 pagina 3

A causa delle condizioni e della qualità di conservazione delle pagine originali, il testo di questo articolo processato con OCR automatico può contenere degli errori.

© La Stampa - Tutti i diritti riservati

4. [06-06-1922] “Le vite esemplari di Romain Rolland”, n° 134, p. 3

Le vite esemplari di Romain Rolland

Le vite esemplari di Romain Rolland Le vite esemplari di Romain Rolland Chi legge più lo vite dei Santi? Chi. le Vite di Plutarco? Eppurt., noi abbiamo ancora bisogno di vite esemplari. Il romanzo essendo divenuto sempre più psicologico ed autobiografico, si finisce col preferire la verità, schiettamente confessata o indagata, a quella accortamente dissimulata; e fra tutte le verità confessate o indagate, quella che contiene le maggiori possibilità d'insegnamento ed imitazione, che ci edifica ed innalza, fortificandoci a sopportare il meraviglioso e terribile dono degli Dei, ch'è l'esistenza. E' recente lo straordinario successo della vita di Antonio Fogazzaro, e quello della vita di Dante : entrambe del GallaratiScotti. Merito, indubbiamente, di chi le ha scritte, ma anche di chi le ha vissute, fornendo al biografo una ricchissima ed altissima materia; del pubblico stesso, il quale ha saputo appassionarsi al racconto d'intime lotte, di sofferenze spirituali, ed esaltarsi alla contemplazione di figure, differenti per potenza d'ingegno e profondità di carattere, in tempi tanto diversi, ma figure egualmente esemplari nell'affannata ricerca della verità religiosa, nell'ansia implacata e implacabile del perfezionamento morale. La tempera spirituale, in Italia, è evidentemente mutata. Nelle anime nostre non è più il beato ottimismo, la leggerezza rosea d'una volta. Dopo una reazione, o sfogo passeggero, di sensualità e di piacere, seguito alle costrizioni del tempo di guerra, ci siamo raccolti o approfonditi, orientandoci verso una concezione più seria e severa del mondo, verso un pessimismo vinile, che non è quello che conduce alla disperazione, bensì all'amore fondata sulla coscienza dei valori morali, e feconda di bene. Ma è soltanto un orientamento: il cielo è ancora tutto nuvoloso e percorso da lampi. Mille dubbi ci assalgono, mille incertezze ci tormentano: non potendo più tornare nel grembo sicuro del Dharma, chiediamo luce e forza agli Eroi, perchè essi ci sciolgano quei dubbi, ci tolgano quelle incertezze, facendoci procedere spediti verso più calmi e più puri orizzonti. Perciò, forse, oggi siamo in grado di meglio comprendere ed apprezzare le *Vies des hommes illustres*, di Romain Rolland. Esse corrispondono a un intimo bisogno, diffuso nella parte migliore di coloro che leggono ; nè è senza significato che, in Italia, soltanto ora ne appaiono le prime traduzioni : presso il Caddeo di Milano, editore che va conquistandosi benemerite sempre maggiori o migliori; presso il Le Monnier di Firenze, che ha saputo dopo la guerra ringiovanire, aggiungendo alle antiche nuove fronde d'alloro. * * E' nota la breve, e pur interessantissima, polemica Rolland-Barbusse, svoltasi nelle pagine della rivista *parigina* *Glarté* e della *Rassegna Internazionale* di Roma. Al comunismo materialistico ed attivamente rivoluzionario del Barbusse, il Rolland ha opposto ed oppone il suo anarchismo intellettuale, il suo misticismo morale. Che, per lui, « il miglior modo di servire la causa umana e la Rivoluzione ; è di conservare l'integrità del nostro libero pensiero, magari contro la Rivoluzione, se essa non comprendesse questo vitale bisogno di libertà ». Senza entrare in merito alla polemica, la quale è terminata come sogliono finire tutte le discussioni, « *soù chacun des deux partenaires couché sur ses positions* » ; bisogna convenire che Romain Rolland è coerente a se stesso; giacché egli non ha mai riconosciuta altra autorità, se non la propria coscienza, nè altra solidarietà, se non quella piuttosto vaga, dell'Umanità tutta intera. — Individualismo, cosmopolitismo, idealismo un po' astratto, onde si preferisce ritirarsi dalla realtà, anziché adattarvi, rinunciando a qualcosa del proprio ideale: le caratteristiche rollandiane, che sono poi quelle stesse dell'idealismo fin de siècle. Si trovano nei saggi musicali, come nelle opere drammatiche; nel Jean-Christophe, come nei troppo famosi articoli durante la guerra. Si ritrovano anche nelle Vite di Beethoven, Michelangelo, Tolstoj ; con la differenza che qui, trovandosi alle prese di possenti individualità,

ideali e insieme reali, e per il loro stesso genio, universali, Rolland ha potuto e saputo raccordare quelle caratteristiche alla realtà, in opere intenzionalmente 'ed effettivamente maestre di vita. « Queste Vite di uomini illustri non sono fatte per l'orgoglio degli ambiziosi: sono dedicate agli infelici... A tutti coloro che soffrono noi offriamo il balsamo della sofferenza consacrata ». E più oltre: « Io non considero eroi coloro che poterono trionfare col pensiero o con la forza. Io chiamò eroi soltanto quelli che furono grandi col cuore ». — Non dunque critica letteraria ed artistica, nè tanto meno tecnicismi e sottigliezze di eonaisseur raffinati; ma semplicemente, psicologica ricostruzione di personalità; devota, quasi religiosa rappresentazione di individui, grandi nel dolore e nel bene, e perciò spesso, comprensibili ed imitabili da tutti gli uomini di buona volontà. Beethoven... Artista sovrano, che voleva l'arte consacrata a migliorare la sorte dei poveri; imbevuto delle idee ispiratrici della Rivoluzione francese, in ciò che esse contenevano d'essenzialmente giusto; capace 'di grande amore per la donna, per i parenti, per l'umanità, a in esso e per esso amaramente deluso. Che il sogno di felicità, fatto insieme con la sua « immortale amata » {Teresa, non poté realizzarsi; l'attaccamento al nipote, che egli considerava e trattava come figlio, fu ricambiato con la più ributtante indifferenza, e quasi con l'odio; Si culto per l'umanità, da lui beneficata con doni adorabili d'arte, amareggiato dalla sordità, che gli impediva d'entrare in stretta comunione con quella stessa umanità che egli amava. Orgogliosissimo di 'fronte ai parenti, non riconoscendo altro impero che quello universale e sublime dello spirito, seppe essere umile con gli amici. Anima di Titano, si sottomise al U est ino, quando esso gli parve inevitabile e disperato: t Tu non puoi più esistere per te stesso, ina solo per gli altri; per te non v'è più felicità che nella tua arte ». Infine, deluso da tutto e da tutti, innalzò alla (Gioia, invano desiderata con infinita uofcalfciaj uà monumento^ o piuttosto m tempio divino-, la Nona Sinfonia. Ben a ragione egli aveva scritto una volta: « Io sono il Bacco, che inesco il vino delizioso per l'umanità. Sono io che dono agli uomini la divina frenesia dello spirito ». Tanto più che, simile a Dioniso, egli era pervenuto alla sublime conquista, di cui doveva beneficiare l'umanità, soltanto dopo infiniti travagli. Beethoven « c il più grande ed il migliore amico di tutti coloro che soffrono e lottano ». Michela?)gelo... Vittorioso, e pur come il suo famoso « Vincitore », triste e quasi disgustato della vittoria, vinto egli stesso nella sua anima profonda. Artista sommo, e pur desideroso di non essere soltanto considerato come tale. Uomo d'infinito energie, e pur incostante, instabile, contraddittorio, in continuo dissidio con gli altri e con se stesso. Onorato come pochi altri nel mondo, e tuttavia spettatore della rovina politica d'Italia, della morte delle sue più care persone, della scomparsa dei maggiori astri dell'arte. Figura dei tempi del Tasso, ansiosa e divorata dai dubbi, inneggiò per tutta la vita al Dolore e alla Morte liberatrice; e dopo aver amato con ardore e quasi furore, dopo aver conquistata definitivamente la Fede, servo devoto della più pura carità, a Beethoven fu triste per colpa degli altri; ma era allegro per natura e aspirava alla gioia. Michelangelo invece portava in sé la tristezza che fa paura agli uomini, e che tutti sfuggono istintivamente »... Tolstoj... Un'intera vita consacrata alla ricerca della verità. Dall'ardente naturalismo di giovinezza, alla religiosità germinante in Sebastopoli; dalla vaga fede nel progresso e nello Spirito universale, nutrita a Pietroburgo, all'equilibrio spirituale, seguito al matrimonio, onde nacquero i capolavori maggiori; dalla crisi nichilista dell'80, al riconoscimento della necessità della fede-azione, e della superiorità assoluta della morale evangelica, con l'identificazione di Dio nell'Amore, il riconoscimento della potenza della preghiera, la confessione della vita eterna remuneratrice; dalla predicazione, mediante ed oltre l'arte, della non-resistenza ■ al male, agli intimi tormenti per il disaccordo fra la sua predicazione e la sua vita; finché, fuggendo dal mondo, lo coglie la morte : — questa è la storia d'uno spirito insonne, una storia di meravigliosa

passione, per il raggiungimento d'una perfezione morale! sempre più alta. Egli giunge bensì alla rinuncia; ma, a differenza degli apostoli rinunciatori, mette in ossa tutto l'ardore, tutta l'ebbrezza o la pazzia della vita. « Non è per noi un maestro pieno d'orgoglio, uno di quei geni alteri che troneggia in noi, nella loro arte e nella loro intelligenza, l'al di sopra dell'umanità. Egli è ciò che amava chiamarsi egli stesso nello sue lettere, col più bello, col più dolce di tutti i nomi, « nostro fratello... ». Certamente, si possono fare parecchie obiezioni alle Vite rollandiane. E, per esempio, si può domandare se esse non sieno, per avventura, stilizzate secondo schemi ideali preordinati, sebbene lo stesso scrittore protesti fortemente contro l'idealismo codardo, che eroicizza ogni cosa: « Non c'è che un eroismo al mondo: vedere il mondo qual'è, ed amarlo ». Domandare, se la rassegnazione di Beethoven sia veramente quella mistico-cristianeggiante dello stesso Rolland; e se Michelangelo sia stato effettivamente così puro nei suoi amori, così tassativamente divorato dal dubbio e insieme così fermo nel suo cattolicesimo... Ma l'obiezione più importante mi pare sia questa: è giusto fare la storia d'un artista, prescindendo quasi affatto dalle sue opere d'arte? Sappiamo bene, e già lo mettemmo in rilievo, come il Rolland non intendesse scrivere libri di critica, sì bene d'ammaestramento e di catarsi morale. Ma, se si vuole ricostruire una personalità, bisogna considerarla nella sua vera totalità, ossia né esclusivamente dal punto di vista della pratica, né unicamente da quello dell'arte; sì bene da entrambi. Giacché è chiaro che l'artista, appunto perché tale, essenzialmente, e non uomo d'azione, esprimerà il suo più intimo e più profondo io nelle opere d'arte; e però queste, non meno, anzi assai più d'ogni altra, devono essere consultate, studiate, finalmente illustrate. Non si dubita che il Rolland, dotto e finissimo intenditore d'arte e di poesia, non abbia fatto per conto suo cotevole lavoro preparatorio. Si domanda se per i lettori non sarebbe stato assai preferibile moltiplicare le analisi delle opere, con ciò che è stato fatto per Tolstoj, ch'è appunto la vita più soddisfacente perché la dimostrazione dell'assunto riuscisse più documentata, e proprio coi documenti più idonei e significativi. «Ciò non ostante, è certo che le Vite, di Romain Rolland assolvono egregiamente il compito che s'erano proposto: esse consolano e incoraggiano a vivere. Giacché può esser triste, e, per un Leopardi, sinceramente condannabile: non perciò resta men vero, che il sapere come i più grandi di noi hanno dovuto soffrire non meno, e magari i più ancora di noi, quasi in isconto del diritto privilegio del genio, ci fa considerare più degnamente i nostri dolori, ci aiuta a sopportarli più virilmente. Per quel che si riferisce alla critica, esse Vite implicano un'estetica, che non è quella oggi dominante in Italia, ma sembra dar ragione a quella destinata forse a prevalere domani: l'estetica della personalità. Anche per questo motivo, la loro traduzione italiana giunge dunque in momento opportuno. » LUIGI TONELLI

ULFoasqlcqlcpcptztlblcnmlcsd(rscfrqpgdtdenmrvdflatpmdsdarcvlrzngcclqpdvvdtpircdreecSsllsgqsnvprAscaMgdpnmssleènévpagssmfvembtmtubmirff

Luoghi citati: Firenze, Italia, Milano, Pietroburgo, Roma, Sebastopoli

LaStampa 06/06/1922 - numero 134 pagina 3

A causa delle condizioni e della qualità di conservazione delle pagine originali, il testo di questo articolo processato con OCR automatico può contenere degli errori.

© La Stampa - Tutti i diritti riservati

5. [09-01-1960] “Lettere inedite di Romain Rolland... Cara Sofia...”, n° 8, p. 3

c<cCara Sofia***>

c<cCara Sofia***> c<cCara Sofia***> Fra la marchesana Guerrieri Gonzaga (una vera «fanciulla di Posillipo >*) e il grande romanziere era sorto un amore puro che durò per sempre - «Mi sento come una fiamma che brucia nel vuoto» Proprio così: Chète Sofia è il titolo del volume testé uscito, edito da Albin Michel, conte nente un choix de lettres de Romain Rolland à Sofia Bertolini Guerrieri Gonzaga, nel periodo che va dal 1901 al 1908. Nella garbata e commossa prefazione, Umberto Zanoni Bianco narra come il futuro grande scrittore e la giovanissima marchesina si erano incontrati. Era stato a Roma, un giorno di febbraio, del 1890, su per le scale dell'abitazione della baronessa Mahvida von Meyenburg in via della Polveriera, vicino al Colosseo. Questa baronessa tedesca era una vegliarda celebre, che aveva, da giovane, lasciato il suo ambiente aristocratico, per vivere in quello rivoluzionario: grande amica di Mazzini, grande amica di Nietzsche, aveva scritto le Memorie di un'idealista diventate famose in tutta Europa. A Roma si era stabilita fin dal 1870, e vi sarebbe vissuta fino alla sua morte, che doveva avvenire nel 1903. Romain Rolland, giovanotto ventiquattrenne, biondo, con gli occhi azzurri, saliva le scale per andarla a trovare, quando s'incontrò con le marchesine Guerrieri Gonzaga, che scendevano, dopo averla visitata. Erano tutte e due belle, le marchesine adolescenti, ma diverse fra loro, una bionda, fine, soave, un vero angelo del Perugino, l'altra bruna, ardente, piena di vita, una vera fanciulla di Posillipo. Lì per lì il giovane non avrebbe saputo quale scegliere e s'innamorò probabilmente di tutte e due. Poi, incontrandole in società, l'angelo biondo gli parve fV:ù affascinante, ma un giorno, mentre lui parlava, l'angelo biondo sbadigliò e l'incanto fu rotto. La preferenza andò alla bruna Sofia, che non sbadigliava, ma rideva di continuo, con la sua bella bocca sempre allegra e canzonatrice. Non rideva di lui, s'intende, ma beveva con quella bella bocca l'allegrezza dei giorni raggianti della prima giovinezza. Il giovane non perdeva occasione di frequentare le due giovinette, poi, dopo due anni interi passati a Roma, dovette rientrare a Parigi, non senza sentirsi il cuore piuttosto malconcio. Era ancora troppo giovane per cercare l'amore e solo l'amore nelle belle fanciulle, e per non soffrire non vedendosi corrisposto. Credette di trovarlo quel benedetto amore in una fanciulla parigina, l'anno dopo, la signorina Clotilde Bréal, figlia di un professore di filosofia, e la sposò nel 1892, per divorziare da lei, nove anni dopo, nel 1901, per incompatibilità di carattere. Anche questa separazione si rivelò dolorosa. Era così piuttosto infelice, quando quell'estate a Saint-Moritz, ritrovò la marchesina Sofia. Nel frattempo lui era già diventato il celebre musicologo che tutti sanno, rivelando, attraverso le grandi figure dei musicisti amati, una speciale condizione della vita, mediante la quale i superiori valori individuali erano spiegati nella realtà della storia e dell'esistenza di tutti gli uomini. E già preparava il romanzo in dieci volumi, il famoso e colossale Jean-Christophe, che nel 1913 gli fruttò il premio Nobel. Chi è stato giovane negli anni immediatamente precedenti alla prima guerra mondiale, non può aver dimenticato il successo fragoroso di quell'opera, che era la storia di un immaginario musicista tedesco, che riuniva, in sintesi, i caratteri dei vari artisti più amati da Rolland: Handel, Gluck e Beethoven. Tra le tante figure di donna che gremiscono i dieci volumi, una delle più amabili, dolci e interessanti, è quella di un'italiana: Grazia Buontempi. «Era una ragazzina dalla pelle dorata, delicatamente rosea sugli zigomi, con un piccolo naso all'insù, la bocca grande, sempre semiaperta, il mento rotondo, gli occhi tranquilli, dolcemente sorridenti, una profusione di capelli lunghi, serici: una piccola Vergine di Andrea Del Sarto, dal visino largo, dallo sguardo bello e silenzioso». La piccola Grazia era ospite, a Parigi, di una cugina a cui il giovane musicista e compositore dava lezione. Modesta, timida, silenziosamente innamorata, ella visse,

senza chi. nessuno se ne accorgesse, la più grande passione della sua vita. Jean-Christophe dava lezione anche a lei; quando la sgridava, lei avrebbe voluto morire. La ritroviamo nell'ottavo volume, a un ricevimento dell'ambasciata austriaca. Grazia aveva ventidue anni, era una giovane dama elegante, sposata al conte Berény un giovane addetto all'ambasciata, nobile, ricco, di grande famiglia, un parentato col primo ministro dell'imperatore d'Austria, snob, viveur, elegante, di cui ella s'era innamorata e che amava sempre. Non era poi cambiata molto, « il fiore della vita era sbocciato in lei, ma ella non aveva perduto niente della musica della sua anima latina, nutrita di luce e della potente calma della terra italiana ». Nel vedere il suo dolce sorriso e il suo sguardo intelligente, il musicista la paragonava al giovane San Giovanni che si vede nella tela di Raffaello, intitolata La disputa. Adesso per lei Jean-Christophe non era più un dio come una volta, ma lei lo aiutava, lo proteggeva; col suo fascino, la sua posizione e le potenti amicizie, otteneva che le sue composizioni fossero accettate ai concerti, e nei teatri, che una campagna di stampa contro di lui fosse troncata; da un pezzo egli sentiva come un'invisibile mano affettuosa che lo sorreggeva. Ora sapeva che era la mano di Grazia... Nel decimo e ultimo volume, quando lui è celebre ed ha i capelli bianchi, Grazia, vedova, madre di due figli, è delicata, sboccia tra loro quello che sembra più grande dell'amore stesso, l'unione di due cuori, l'amicizia sublime e pura, quando la febbre nel desiderio è caduta, e l'anima s'assorbe nella casta possessione della presenza amata. E' indubbio che questa «Grazia tranquilla » come l'autore la definiva fu ispirata dalla marchesina Sofia. A Saint-Moritz, dove, come già detto, si ritrovarono, Sofia non era più l'adolescente allegra con la bocca sempre disposta al riso. No, la marchesina non rideva più, il dolore l'aveva già toccata e fatta donna. Lui suonava per lei tutte le pagine di Beethoven che amava. Lei ascoltava, intelligente, silenziosa, colta musicista qual era, e piena di sensibilità. Le loro anime, maturate dal dolore e dalle avversità, erano pronte a sentire l'amicizia come un focolare di luce e di pace interiore. « Da quando vi ho rivista — egli le scrisse in una delle prime lettere — ho ripreso quasi del tutto il mio equilibrio che era stato spezzato. I sentimenti passano, lo so, l'amore come il resto. Ma in una vita forte una cosa non passa e non deve passare, la volontà. Quando mi son dato in piena coscienza a una creatura niente mi staccherà da lei... ». E questo ritratto di quella che doveva diventare «Grazia tranquilla»: «Voi avete in voi il genio della calma, di una felicità tranquilla, di una contemplazione immobile, quella che proviene senza dubbio da quanto c'è di meglio nel vostro sangue italiano. La grande pace, il godimento sensuale della pace di vivere, è qualche cosa "che non si trova quasi mai nelle anime del Nord, per grandi che siano. Manca loro quella pienezza di gioventù, quella, come dire?... quella ghiottoneria di calma che amo tanto in voi, quel torpore voluttuoso nei pensieri armoniosi... >>. E ancora: «Vi sono dei giorni che mi sento come una fiamma che brucia nel vuoto. Ella si divora da e si spegnerebbe di un sol colpo, se qualche cara affezione non s'affrettasse a nutrirla, a darle l'aria che la rianima. Voi potete farlo, voi che siete fra le più care delle mie affezioni, con mia madre e mia sorella... ». La marchesina Sofia Guerrieri Gonzaga, aveva sposato, nell'ottobre del 1902, Pietro Bertolini, uomo politico. Ma né il matrimonio, né la maternità (una piccola Maria Ludovica era ben presto nata), avevano attenuato l'impeto di quella magnifica corrispondenza, di quella luminosa amicizia che non ebbe mai la debolezza di cadere nel sentimentalismo, né nella pedanteria

DOMENICA 10 GENNAIO Gli Astri: Luna In Gemelli opposta a Venere: Mercurio in sestile a Nettuno. Un invito di sapore sospetto vi giungerà inatteso. Pettegolezzi e discussioni oziose. Vertiginosa ripresa del passatempo, con inclinazione ad eccessi. La salute, per quanto concerne le vie respiratorie e intestinali, lascerà a desiderare se non vi coprirete bene e non vi farete scrupolo nella scelta dei cibi. Tipi: Gemelli, Bilancia, Acquario. Gemelli: C'è un ostacolo da superare, per

giungere alla mèta. Non fatevi disorientare da falsi miraggi o da lusinghe che potrebbero rovinare per lungo tempo «a vostra esistenza. Pettegolezzi e discussioni oziose. Bilancia: L'indecisione vi condurrà a perdere la tranquillità e la sicurezza in voi stessi. La salute, per quanto concerne gli intestini, lascerà a desiderare, ma nulla di grave. Acquario: Per risalire la corrente dovrete riacquistare la fede nell'avvenire. Siate cauti con le nuove amicizie. . Ai nati dell'Ariete: un incontro fortuito influenzerà singolarmente la vostra vita. Il vostro punto di vista è buono e lo tradurrete in esperienza felice. Toro: non intraprendete nulla, finché la vostra salute non sarà rafforzata. del moralismo astratto. Lui seguiva l'amica nella sua vita serena di moglie e di madre, lei seguiva l'amico celebre, nel suo lavoro, nei suoi trionfi, nelle sue delusioni. Sofia fu veramente per Romain Rolland una sorgente d'ispirazione e di calore umano. « Voi siete — egli scriveva — la sola giovane donna in cui ho totalmente fiducia. Non si tratta solo di lealtà morale, ma anche di forza di carattere, di una potenza eroica dell'anima, che trova lo stesso impiego nella vita quotidiana e nascosta, come nelle azioni eccezionali ». Anima sicura, egli diceva. E incontrare un'anima sicura è una delle più grandi e rare fortune, in questa vita, dove è più facile incontrare la felicità, che non un'anima sicura. Carola Prosperì

StampaSera 09/01/1960 - numero 8 pagina 3

A causa delle condizioni e della qualità di conservazione delle pagine originali, il testo di questo articolo processato con OCR automatico può contenere degli errori.

© La Stampa - Tutti i diritti riservati

6. [14-08-1964] “Romain Rolland tra Francia e Germania”, n° 184, p. 3

Romain Rolland tra Francia e Germania

Romain Rolland tra Francia e Germania Romain Rolland tra Francia e Germania Per quanto la fortuna postuma di uno scrittore sia sempre incerta e imprevedibile, è doveroso riconoscere che la sorte toccata, in questi ultimi anni, all'opera di Romain Rolland supera di molto ogni pronostico. Alla luce di una prospettiva letteraria, appare evidente che al coetaneo di Valéry e di Proust, di Claudel e di Gide toccò il compito ingrato di precorrere nella fama autori che, negli anni successivi, dovevano superarlo di molto e, anche, oscurarlo. Premio Nobel nel 1916, Romain Rolland fu costretto ad assistere, nella seconda parte della sua vita, all'affermazione di una letteratura dalla quale egli si era volontariamente allontanato. Tuttavia, l'opposizione che lo scrittore sostenne contro quanto veniva realizzato rappresenterebbe, ormai, un semplice paragrafo della storia della letteratura contemporanea, se l'originalità di un temperamento ricco di qualità eccezionali non avesse saputo offrire altri interessi alla evoluzione della generale cultura. Svalutato il romanziere di JeanChristophe (1904-1912), superato il biografo di Beethoven (1907), di Michelangelo (1905) e di Tolstoj (1911), proprio in questi anni decisivi per la preparazione della nuova Europa, l'autore di *Au-dessus de la mêlée* (1915) ri' torna ad essere, per quanto confermano ampie rassegne bibliografiche pubblicate negli Stati Uniti (1950) e in Russia (1959), uno scrittore ammirato ed ascoso, il precursore di idee in rapida maturazione, per taluni la guida auspicata verso ideali da tempo perseguiti e non ancora realizzati. Fra le due tendenze che, a proposito della civiltà germanica, hanno sempre diviso ed opposto, fin dagli anni del Romanticismo, gli scrittori francesi, la posizione di Romain Rolland, per la prima volta in una storia movimentata, appare del tutto singolare e originale. Non è affatto vero che egli sia stato un germanofilo ad oltranza. Neppure è esatta l'immagine che oppositori francesi, politicamente interessati, diffusero in momenti di aspra polemica durante la prima e la seconda guerra mondiale. La pubblicazione di testi rimasti inediti fino a questi ultimi anni e, soprattutto, il *Journal des années de guerre* (1914-19) consigliano di sfumare non poco il ritratto di un Romain Rolland professore imperturbato e imperturbabile di pacifismo, quasi un austero pastore anglicano che, dall'alto del suo pulpito predica il vangelo di una fratellanza laica ad un gruppo di ben addomesticati fedeli. Proprio il *Journal des années de guerre* (Paris, A. Michel, 1952) e quanto della corrispondenza viene dato alle stampe nei *Cahiers Romain Rolland* (più di una dozzina già pubblicati) assicurano che lo scrittore partì con la mente e con il cuore, da ogni momento della tragedia europea. Vi partecipò da quell'uomo inquieto che egli fu dominato dalla tragedia più di quanto non l'abbia, nella realtà, saputa dominare. Una partecipazione intima ed accorata ha permesso allo scrittore d'interpretare con nuova intuizione storica i rapporti culturali franco-tedeschi e di proporre soluzioni che, al di sopra delle lotte tragiche e delle dispute di parte, si proponevano di preparare un avvenire intraveduto come speranza negli anni migliori, approfondito in solitudine negli anni tenebrosi, confidato sempre e per ogni giorno ad un diario intimo, ad una fitta corrispondenza, alle opere più diverse ma tutte univoche. Tante testimonianze, debitamente utilizzate, completate ed illustrate hanno permesso, ora, a René Cheval di rigettare con sicurezza un mito, voluto ed imposto da scopi diversi e tutti interessati per illustrare in un'opera fondamentale (Romain Rolland, *L'Allemagne et la guerre*, Paris, Presses Universitaires de France 1963) un pensiero che le circostanze politiche e culturali del nostro tempo sanno finalmente apprezzare e valorizzare. Diversamente da altri rappresentanti non meno attivi della sua generazione, quali Barrès e Péguy, dallo stato di frustrazione in cui si trova la sua patria: all'inizio del nostro secolo Romain Rolland non deduce che la fortuna della Francia dipenda dalla

ri- slpfamfotmtmLzgdndidsprPcuagdnI■IMMMIIIIIIIIIIIIIIIIIII IMIIIIIIIdndldfnlll sposta, mi pare importante per la storia delle idee e decisiva per l'evoluzione della cultura la fedeltà di uno scrittore francese al compito a cui era stato chiamato fin dagli anni della sua formazione universitaria. Ben osservando, è quanto mai istruttivo che Romain Rolland sia rimasto sempre il giovane formato in Sorbona e alla École Normale dove Renan e Faine, poi Lavisse e Scignobos, ancora Hazard e Carré meditarono il significato della sconfitta di Se dan, della vittoria di Verdun, dell'invasione del 1940. Diversa mente da Barrès e da Péguy, in modo opposto da Maurras e da Daudet, Romain Rolland ri fiutò ogni esasperato nazionalismo, ad un fanatismo non oppose un miro, non subi il miraggio tedesco né lo ostacolò. Per un problema comune egli cercò con fiducia e ostinazione una soluzione. La soluzione, avversata dagli uni, sfruttata dagli altri, dono la pacata

analisi di uno studioso sereno appare nella sua autentica verità, attuale e vitale. Franco Simone

LaStampa 14/08/1964 - numero 184 pagina 3

A causa delle condizioni e della qualità di conservazione delle pagine originali, il testo di questo articolo processato con OCR automatico può contenere degli errori.

© La Stampa - Tutti i diritti riservati

7. [27-04-1965] “Esplosione demografica e incontro fra le razze. La cultura e la pace”, n° 99, p. 3

La cultura e la pace

La cultura e la pace Esplosione demografica e incontro fra le razze La cultura e la pace Eterno bambino, l'uomo si idcompiace di quanto eccita la sua f irasia, ed assai meno osserva l clic ha sotto gli occhi. Non solo le imprese dei cosmonauti hanno la più larga eco tra il pubblico di ogni paese e di ogni cetto, ma gli stessi romanzi di fantascienza non mancano di diffusione. E l'attenzione non si concentra neppure sui problemi clic forse non saranno mai risolti, ma che potrebbero anche un giorno porsi (l'emigrazione di una parte della umanità nella Luna od in Marte, per vivere sotto un velo di cellofane entro cui fosse stata creata l'aria, o sotto una corrente che ne impedisce la dispersione); bensì si preferisce pensare agli ometti che si aggirano nelle galassie lontani di anni-luce, di fronte a cui la vita umana è un attimo; mentre le astrazioni matematiche del tempo che non si svolge, o si svolge indietro ad un certo ritmo di velocità, non eliminano la realtà, del cuore che si consuma dopo un certo numero di battiti, della vita fisiologica che non si arresta. L'attenzione è invece scarsa per i grossi problemi, che davvero incombono: così per la esplosione demografica, che è il problema già pressante. La gente ama più portare l'immaginazione sugli uomini che vagano per i lontani astri, che chiedersi ad esempio se sarà possibile che le razze restino distinte quando l'umanità abbia raggiunto un certo grado di densità, e concepire gli uomini dell'avvenire — forse tra un periodo minore di quel die ci separa dalla scoperta dell'America — tutti di un colore; non più gote rosee, solo una gamma di tonalità tra l'avorio ed il caffè tostato. Da noi l'espansione demografica è vista solo sotto specie di controllo delle nascite. Problema questo su cui ciascuno dovrebbe esprimersi con somma prudenza. Perché se continuasse il ritmo d'incremento attuale, la formula della progressione geometrica ci dice che tra pochi secoli avremmo sulla Terra un formicaio e non potrebbero neppure più osservarsi quelle che oggi consideriamo regole indefettibili di decenza. Onde i tradizionalisti bene ricorderebbero quel che i padri della Chiesa insegnano circa la derogabilità del diritto naturale in caso di neces sita, ad esempio se restasse una sola coppia umana sulla Terra, cui più non si applicherebbero gli attuali impedimenti matrimoniali, anche i più di quelli oggi inderogabili; e sarebbe del pari salvare l'umanità impedirle di di venire quel formicaio. Ma è invece possibile che so vresti una catastrofe atomica, od epidemie per l'innanzi sconosciute (Monelli ha altra volta after inato che non saremo mai trop pi, guardando agl'incidenti stradali; ed è significativo che la percentuale di morti per cause violente tocclti oggi cifre impensabili cinquantanni or sono) e se non dovesse sopravvivere che un decimilionesimo, un centimiliunesimo degli uomini, bene avrebbero visto quelli che voi gliono una umanità densa e con ampia presenza dei popoli che più sono innanzi nelle conquiste inorali e scientifiche. Comunque è questo il problec ma incombente: nei due aspet ti, nutrire tutti, ed avvisare ai rapporti tra le razze, che non possono essere più quelli de tempo in cui i contatti erano occasionali, l'enorme maggiorai za degli europei trascorreva la vita senz'aver mai visto un giallo o un negro Ma direi che, — fuori di due cerchie, un certo numero dei più intelligenti uomini di Chiesa (vescovi e religiosi, per lo più non italiani), e gli economisti che più s'interessano ai problemi dell'alimentazione e della fa me, — anche negli ambienti col ti il problema delle future re lazioni tra popoli non si vede se non sotto gli aspetti dell'urto bellico e degli scambi commerciali; non mai come l'avvio alla unificazione. Credo tuttavia si debba segna lare un cenacelo (il termine può apparire improprio per designare alcune migliaia di persone, sparse in Europa ed in America; ma da- un lato poche migliaia in due continenti sono una goccia nel mare, e dall'altra la dispersione non esclude una co munanza di sentire), che con una fede che ad altri può sembrare assurda, persegue questo piano di un'azione di

avvicinamento pacifico con lo strumento della cultura. La Società europea di cultura, che ha a presidente Giuseppe Ungaretti, a solerte e fattivo vicepresidente l'ex rettore dell'Università di Ginevra Antoine Babel, ed a segretario ed animatore impareggiabile Umberto Campagnolo — un poeta, uno storico della economia ed un filosofo — da oltre quindici anni tiene viva questa idea della missione degli uomini di cultura di mantenere i contatti tra loro, al di sopra di tutti i dissensi politici ed ideologici, in vista dell'obiettivo di assicurare la pace. Non è tanto il contrasto d'interessi a minacciare questa (gli interessi si compongono; i grandi uomini di affari trovano sempre combinazioni che consentono a tutti di sopravvivere), quanto le passioni; la collettività al pari dell'individuo è minacciata soprattutto dall'irrazionale. Gli uomini di cultura debbono essere anzitutto gli uomini della ragione. Sul terreno europeo questo colloquio si mantiene, nelle assemblee della società, nelle più frequenti riunioni di un suo nutrito comitato direttivo, in incontri particolari, nelle pagine della sua densa rivista *Comprendre*, che si stampa a Venezia, sede ufficiale della società. Durante la Settimana santa c'è stata la riunione di comitato a Praga — per la prima volta in un paese d'oltre cortina —, in una città dove si affollano i ricordi di tutte le ore salienti della vita europea, dove gli artisti italiani hanno lasciato grandi tracce; una riunione numerosa, una cinquantina di delegati di tutti i paesi, gli onori di casa fatti da Hoffmeister, pittore, scultore, architetto, uomo di buona tavola e di bonis mots; voci cattoliche — Jacques Nantet, genero di Claudel —, voci liberali, voci comuniste; degli italiani i senatori Ceselli e Terracini, il nostro Bobbio, l'elettrotecnico Ferrari Toniolo, Umberto Morra, Maria Luisa Astaldi. Si sono sentiti gli echi di altri incontri, quelli che in Francia seguono presso la Istituzione Romain Rolland; Philippart ha riferito della imponenza di uno recente a Charleroi. Settori limitati; ma in Europa questo continuo contatto tra uomini di cultura nell'intento di smussare gli angoli, di far tacere le passioni, ha qualche successo, attrae sempre nuove reclute; meno semplici i rapporti con le altre civiltà. Qualche delusione han dato, dopo incontri che erano stati molto cordiali, i negri (invero clementi ampiamente europeizzati, che forse per reazione all'essere in realtà intellettuali francesi od inglesi, ostentano un geloso nazionalismo); han costituito la loro Società africana di cultura, ma han poi lasciato cadere l'iniziativa di un incontro comune a Dakar. Forse da questa delusione, dalla difficoltà di stabilire rapporti intensi con l'Oriente, è nata l'iniziativa della Associazione mondiale della cultura, che dovrebbe appunto coordinare senza assorbirle le società aventi questo scopo di fare del continuo incontro di uomini di cultura strumento di pace; Campagnolo, i coniugi belgi Dcsnay stanno compiendo ogni sforzo perché in tutti i continenti l'associazione trovi proseliti. Sarebbe puerile sopravvalutare il peso che nei destini del mondo, sulle decisioni dei governi, possono avere queste iniziative; sarebbe del pari ingiusto affermarne a priori l'inutilità. Ho menzionato Romain Rolland; ricordo nell'opera migliore di lui, la serie del Jean-Christophe, il personaggio di secondo piano, lo zio del ragazzo che incarna la voce del buon senso, e che ammonisce rischiando di essere veramente sterile la vita di colui che intende compiere soltanto grandi opere, e disprezza le piccole conquiste. E dirci una caratteristica di questa umanità condensata, che all'opera degli eroi mitici subentra lo sforzo anonimo degli uomini di buona volontà. A. C. Jemolo

Luoghi citati: [America](#), [Dakar](#), [Europa](#), [Francia](#), [Ginevra](#), [Praga](#), [Venezia](#)

LaStampa 27/04/1965 - numero 99 pagina 3

A causa delle condizioni e della qualità di conservazione delle pagine originali, il testo di questo articolo processato con OCR automatico può contenere degli errori.

8. [16-02-1966] “Cent’anni fa la nascita del creatore di *Jean-Christophe*. Attualità di Romain Rolland”, n° 39, p. 13

Attualità di Romain Rolland

Attualità di Romain Rolland Centanni fa la nascita del creatore di *Jean-Christophe*. Attualità di Romain Rolland Visse isolato, sempre «contro corrente» ma vicino alla cultura più viva della sua epoca, fu insegnante, giornalista, romanziere - Soprattutto fu un moralista, convinto che il mondo potesse migliorare - EU suo messaggio, l'aspirazione ad una fratellanza universale che si elevi « au dessus de la mêlée », è ancora vivo Il centenario della nascita (29 gennaio 1866) riporta Romain Rolland a vivere tra noi una nuova fortuna. Mutati i tempi, dimenticate tante polemiche, zittiti dai fatti gli oppositori, una prospettiva più adeguata permette di rivalutare uno scrittore che durante una vita, per nulla facile e sempre contrastata, visse isolato fra coetanei che coglievano onori e allori. Colui al quale, nel 1916, venne contestato il riconoscimento pur meritato del premio Nobel, riceve oggi un'attenzione generale del tutto significativa. L'isolamento passato e l'attuale attenzione si spiegano quando si consideri che Romain Rolland iniziò la sua attività letteraria assimilando egli pure quella profonda influenza di Nietzsche che, nell'ultimo decennio dell'Ottocento, operò fruttuosamente su tutta una generazione di scrittori francesi. La presenza del filosofo tedesco è evidente nel socialismo di Sorel come nel razionalismo di Maurras, nelle tendenze nazionalistiche di Péguy, anche nelle preoccupazioni romantiche di Suarez e sensualistiche di Gide. Tuttavia, il nostro scrittore si distingue dai suoi coetanei precisamente per il modo sicuro con cui ripensa una influenza comune, l'adatta al suo temperamento, trasforma una dottrina in un messaggio per il nostro tempo. Se Nietzsche fu un maestro di pensiero per la generazione di Romain Rolland, il biografo di Beethoven, di Tolstoj, di Michelangelo e di Péguy è un nostro compagno di vita. Un compagno di vita lo scrittore si manifestò fin dai primi anni della sua attività letteraria. Convinto da un particolare clima culturale a valorizzare i suoi interessi storici e musicali, presto egli fu conquistato dal fascino dei talenti di eccezione. Il giovane avvertì quanta ricchezza poteva trarre dalla consuetudine con alcuni grandi spiriti, diversamente da altri suoi coetanei non li isolò in una loro astratta grandezza, li sentì vicini e fraterni, ormai convinto che « eroi non sono quegli uomini che hanno trionfato con il pensiero e con la forza, ma coloro che furono grandi per il cuore ». Intrattenne per anni il dialogo con Beethoven e, non soltanto mise in luce nel compositore i valori musicali, ma dalla sua vita trasse la certezza che « la musica non deve essere un divertimento, ma una forza morale ». In un secondo tempo passò a Tolstoj, altrettanto sicuro che il romanziere russo poteva essere un altro esempio di vita per un mondo alla ricerca di un ideale eroico. Venne, poi, il momento di Michelangelo, dei principali esponenti della Rivoluzione francese, finalmente di Péguy: sempre, di anno in anno, Romain Rolland sviluppò il suo proposito di scrivere meditazioni storiche sui destini eccezionali al fine di sospingere i suoi lettori a « trasferirsi », a dialogare con essi nella certezza che un solo eroismo autentico è possibile nel nostro tempo, precisamente quello che « sa vedere il mondo nella sua realtà concreta e amarlo come tale ». Nell'impegno di esprimere un simile ideale di verità storica e di simpatia umana, Romain Rolland raggiunse la certezza che « l'aspirazione alla felicità realizzata dalla fraternità degli uomini è la coscienza religiosa della nostra epoca ». Questa convinzione tanto guidò il lavoro dello scrittore che, già all'inizio della prima guerra mondiale, egli aveva deciso di dedicare tutta la sua attività nella difesa di una così impegnata posizione sociale. Per anni la « Villa Olga » di Villeneuve diventò il centro dove le vittime di tutte le calamità del mondo potevano trovare comprensione e aiuto. Romain Rolland non scrisse soltanto nel 1915 *Au dessus de la mêlée* in difesa di un patriottismo che non intendeva esprimere odio e menzogna. Fra i primi incoraggiò Tagore e aiutò Gandhi, denunciò il martirio di Sacco e Vanzetti,

convinse nel 1933 un editore a stampare *VHistoire de ma mori di Lauro de Bosis sacrificatosi nel cielo di Roma* per testimoniare il suo desiderio di libertà contro il fascismo. Nel '19 con Croce, Einstein e Gorki firmò la celebre *Déclara- Romain Rolland nel 1926 tion de l'indépendance de l'esprit*, nel '40 fu vicino ai Francesi travolti e occupati. Guidato da una disinteressata passione per il vero e dal desiderio di comprendere le menti più lontane ed opposte, il moralista meditava gli avvenimenti storici ai quali partecipava con lo scopo dichiarato di alimentare il suo ottimismo. Questo ottimismo maturò nella mente di Romain Rolland quando egli comprese che la catastrofe del nostro piccolo mondo mediterraneo non rappresenterebbe per nulla la fine del mondo; quando intuì che altre civiltà hanno diritto ad un uguale rispetto e alla stessa sollecitudine. Tuttavia, lo scrittore fu anche più convincente quando, sollevando lo sguardo dal tavolo di lavoro, non si limitò ad osservare il piccolo borgo di Villeneuve e, più tardi, di Vézelay, ma oltre la Francia e l'Europa, sentì fraterni altri popoli, vicini e lontani; più fraterni gli oppressi e i meno fortunati perché di questi intendeva difendere l'importanza e la dignità. Nel desiderio di comprendere e aiutare le menti più diverse Romain Rolland fu guidato dalla volontà di rispettare l'indipendenza di ogni pensiero e dalla coscienza di dover accettare i rischi che questa indipendenza comporta. Così generoso temperamento era il frutto di una lunga educazione incominciata presso l'Ecole Normale Supérieure di Parigi, proseguita negli anni del soggiorno romano, approfondita nel lungo tirocinio, tra il 1901 e il 1912, quando il marito sfortunato, l'insegnante senza entusiasmo, il giornalista d'occasione prepararono il romanziere e il moralista. Jean-Christophe (1904-12) non è la prima, ma la più nota rivelazione di questo temperamento che nel celebre -personaggio sintetizza il suo ideale. Un ideale che, allora come in seguito, approfondisce il contrasto tra la sua aspirazione eroica e la mediocrità dell'Europa contemporanea, ne segna i limiti e coltiva le prime aspirazioni verso un più vasto ed armonico mondo. Lo sguardo di Romain Rolland incominciò presto a spaziare oltre i nazionalismi e gli imperialismi; presto egli riuscì persino a comprendere quanto vi era di limitato nell'âme européenne così congeniale al suo temperamento. Non a caso il suo primo amore fu per Victor Hugo, poi per Tolstoj, infine per Gandhi; il suo pensiero maturo fraternizza con i problemi sociali che la rivoluzione sovietica impone e con quelli che l'opera di Gandhi richiama. Sensibile ad ogni mutamento della coscienza storica, egli registra il progresso degli uomini verso il ricupero della loro dignità e con piena consapevolezza affronta quanti ostacoli si oppongono ad un lungo cammino. In modo essenziale, Romain Rolland ricorda alla Germania le sue responsabilità democratiche e come ne difende i meriti, condanna senza riserve le aberrazioni e i crimini. Già al principio del secolo, il padre di Jean-Christophe afferma la necessità di ricostruire una più grande Weimar, una patria intellettuale in cui sia possibile riunire gli uomini di buona volontà nella mutua comprensione delle loro differenze. Fra i primi, l'amico di Péguy intuì come la tradizione culturale francese fosse un altro elemento fondamentale di questa nuova « anima » da creare e da difendere. Finalmente l'ammiratore di Michelangelo e di Beethoven comprese come per una simile creazione, culturale e politica, fosse indispensabile la volontà di chi ad una causa si dedica con forza e convinzione. Questa aspirazione all'eroismo che, secondo la critica più avveduta, caratterizza la creazione letteraria di Romain Rolland, è l'aspetto più autentico che rende attuale il messaggio morale e sociale del nostro scrittore. L'autore del *Journal des années de guerre* non si è mai sdegnosamente allontanato dagli uomini, sempre li ha avvicinati per meglio comprenderli, unirli, affratellarli.

Franco Simone

Luoghi citati: [Europa](#), [Francia](#), [Germania](#), [Parigi](#), [Roma](#), [Villeneuve](#)

LaStampa 16/02/1966 - numero 39 pagina 13

A causa delle condizioni e della qualità di conservazione delle pagine originali, il testo di questo articolo processato con OCR automatico può contenere degli errori.

© La Stampa - Tutti i diritti riservati

9. [26-02-1966] “A cento anni dalla nascita, ricordo d’un grande spirito. L’ultima delusione di Romain Rolland mentre il mondo correva verso l’abisso”, n° 48, p. 3

L’ultima delusione di Romain Rolland mentre il mondo correva verso l’abisso di Vittorio Gassman

L’ultima delusione di Romain Rolland mentre il mondo correva verso l’abisso A CENTO ANNI DALLA NASCITA, RICORDO D’UN GRANDE SPIRITO L’ultima delusione di Romain Rolland mentre il mondo correva verso l’abisso Nel periodo fra le due guerre mondiali, l’autore di «Au dessus de la mêlée», il pacifista innamorato della verità e della giustizia, vide a poco a poco crollare tutte le sue speranze - Ma non desistè mai dal lottare, dal denunciare una civiltà che esaltava la violenza e le macchine Come giudicava il comunismo - Respingeva l’ideale d’un alveare laborioso, dove gli insetti non si rendono nemmeno più conto d’essere schiavi (Dal nostro Inviato speciale) Villeneuve, febbraio E’ qui a Villeneuve, tra Losanna e Montreux, che Romain Rolland visse i suoi anni più impegnati, durante e dopo la prima guerra mondiale, mentre si preparava la seconda. In suo onore, Villeneuve veniva allora definita la nuova Jasna Poljana, per far pensare a Tolstoj, o la nuova Ferney, per un richiamo a Voltaire. Ha detto infatti Jean Guéhenno, l’altra sera alla televisione di Ginevra celebrando il centenario della nascita di Romain Rolland, che grazie a lui Villeneuve «era diventata ciò che in altri tempi era stata Ferney: un punto del mondo In cui l’umanità prendeva coscienza di se stessa, Di là partivano ogni giorno le innumerevoli sue lettere a illuminare il mondo, e come già nel caso di Voltaire — concludeva Guéhenno — è nelle lettere l’opera maggiore di Rolland». Maggiore anche quantitativamente, perché il suo epistolario è sterminato. La casa che egli abitava — villa Olga, oggi ribattezzata villa Romain Rolland — è di modesta apparenza, a due piani, in un breve giardino che confina con il parco dell’Hotel Byron, sul margine della campagna, in posizione dominante il lago Lemano. In alto è un’altra casa, villa Lionnette, dove abitava sua sorella Madeleine, e dove Gandhi fu ospitato nell’inverno del 1931. Rabindranath Tagore, che viaggiava con un seguito largo di parenti, amici e servitori, fu alloggiato invece all’Hotel Byron; ne occupava tutto il pianterreno, e Romain Rolland vi faceva gli onori di casa con solennità cerimoniale: «Quando si rivolge a Tagore — notò con qualche impertinenza Georges Duhamel nel suo Diario — parla in terza persona Ma se altrove si usa l’appellativo di Vostra Eccellenza, o simili, Rolland dice piuttosto: “Vuole il poeta prendere adesso in considerazione una mia domanda?” Io, che non sono abituato allo stile, cado talvolta in vivacità meno rispettose, ed allora Rolland mi stringe il braccio con la sua lunga mano magra, per dirmi piano con labbra frementi: “Duhamel, non dimenticate che Tagore è mio ospite”». Uomo di tanto garbo signorile, Romain Rolland sapeva anche essere durissimo quando erano in causa i principi, le questioni morali, i fatti dello spirito, e allora non faceva concessioni alle convenienze, od al rispetto umano, od agli opportunismi. Nemmeno il Papa, futuro San Pio X, trovava grazia presso di lui; quando morì, allo scoppio della guerra del ’14, Romain Rolland ne scrisse infatti: «Questo buon prete che fece tanto male alle anime religiose più elevate, che riservò i suoi fulmini ai cristiani più schietti, fu intransigente solo con i deboli, politico con i forti. La guerra europea gli ha strappato un belato di inutile dolore, e la sua morte». Come elogio funebre, è inconsueto. Tanto meno Rolland risparmiava gli amici. A Stefan Zweig, che pure gli era carissimo, rimproverò aspramente di avere scritto un articolo in cui diceva addio agli amici stranieri per seguire la patria in guerra: «Io non dico addio a nessuno dei miei amici, caro Stefan Zweig, perché sono più fedele di voi alla nostra Europa». Si urtò con André Gide, che giudicava impossibile conservarsi neutrali e in pari tempo francesi; ebbe parole d’aspro fuoco contro Thomas Mann, autore di certi «Pensieri sulla guerra» (Gedanken im Krieg), che gli sembrarono mostruosi: «E’ la cosa più terribile che io abbia letto di un intellettuale tedesco. Mostra l’identità fra la Kultur e il militarismo. Descrive l’estasi che la

guerra ha procurato agli artisti tedeschi, e la loro rinascita morale. Definisce la pace l'elemento della corruzione civile ». Disprezzava Marinetti per le sue farneticazioni estetizzanti sulla guerra, vista alla stregua di « una immensa esposizione futurista di quadri dinamici ed aggressivi », ma soprattutto gli ripugnava la retorica di D'Annunzio: « Quest'uomo, che è la menzogna letteraria fatta persona, osa atteggiarsi a Gesù. Recita Gesù, e rifa il Sermone della Montagna per eccitare l'Italia: "Beati i misericordiosi perché essi avranno da asciugare un sangue risplendente e da fasciare un dolore raggiante... Questa infame commedia solleva naturalmente d'entusiasmo i due terzi dell'Europa. Gli uomini non sanno che cosa sia la verità, vivono nell'equivoco perpetuo. Per loro, le parole prendono il posto dei sentimenti veri ». La guerra fu un'orrenda rivelazione per Rolland, vissuto fino al '14 in quel suo clima di robusto ottimismo che aveva così bene espresso nel romanzo-fiume *Jean-Christophe*. Quando, in settembre, inviò da Bierre il famoso appello all'intelligenza europea, « *Au dessus de la mêlée* », ancora si illudeva che fosse possibile salvare i diritti della ragione pure adempiendo al dovere drammatico di cittadini di paesi belligeranti: « Credevo — scrisse più tardi in una delle lettere da Villeneuve a Charles Baudouin —, credevo come tanti altri nella mia patria, nella giustizia della sua causa, nel suo leale amore per la verità, nella sua profonda e viva umanità. Ho dovuto disilludermi, e so bene che è da quei giorni che ho cominciato ad avanzare. E dopo non ho cessato mai, mai. Ma non immaginavo, quando i miei occhi cominciarono ad aprirsi, che cosa avrebbero veduto, e dove sarei arrivato nel mio cammino ». / sedicenti patrioti, le cosiddette « teste forti », lo definivano pacifista umanitario con un certo dispregio, e la Qualifica gli parve sciocca o tendenziosa: « Lo so benissimo che l'umanità riuscirà a cavarsela. Non è per l'umanità che ho paura, è per i nostri paesi, e per il mio paese ». Anche la pace gli sembrò malfatta, ed essa lo induceva a condannare tutti i politici, e lo stesso Wilson, anche se visto come un minor male rispetto, per esempio, a un Clemenceau. gli parve un uomo equivoco: « In lui l'idealista illuminato si accompagna stranamente al volpone, all'uomo abilissimo nel maneggiare gli uomini ». scriveva da Villeneuve ad Enrico Bianami. Anche gli itilicni, che aveva molto amato ed apprezzato per la loro « profonda e viva umanità », gli si rivelarono nazionalisti, ed all'Italia scoprì un volto diverso. Quello che sempre aveva creduto di vederle: « Ora, fra tutte le potenze dell'Intesa, essa mi sembra la più infetta dall'imperialismo arido e vorace », notò nel suo ammirevole, monumentale *Journal des Années de Guerre*. La sua più grave delusione era però che fossero gli intellettuali a non avere imparato nulla, dalla guerra: « La libertà dello spirito! Davvero costa poco. Dato come la intendono, gli intellettuali non corrono il rischio che i loro padroni se ne inquietino. Essi sono come quei fulmini di intelligenza dei secoli classici dei Re e delle Bastiglie che si atteggiavano a liberi verseggiando in latino. Quando i più audaci fra di loro hanno messo una firma sotto una protesta anodina, tornano ai loro piccoli giochi e hanno la coscienza tranquilla e soddisfatta: così in un'altra lettera a Baudouin. Quelle migliaia di lettere diffuse da Villeneuve per il mondo erano sempre per frustare i pavidì, e nonostante il loro pessimismo incoraggiavano, erano spinte all'energia: « Nei momenti di crisi — ha scritto Jean Cassou — volgevamo lo sguardo a villa Olga per domandarci: che cosa ne dirà Romain Rolland? ». Ha confessato Stefan Zweig, avendo sperimentato la severità del grande amico: « Io non mi vergogno di essere stato, per anni, fra coloro che per giudicarsi invocavano il suo nome come specchio della loro coscienza; sono anzi orgoglioso di essere di coloro che dopo avere detto o scritto una certa cosa si domandavano: che cosa ne penserà Romain Rolland? ». In quel tempo Rolland lucidamente pensava che neppure la resistenza attiva — o passiva, alla maniera indiana — di tutto un popolo sarebbe stata capace di impedire la guerra, e disse infatti a Gandhi, rispettosamente, che tanto meno conta l'uomo quanto più conta la

macchina, nel ventesimo secolo. Di qui la necessità di opporsi alla macchina, vale a dire agli Stati fautori di guerra, e per questo Rolland promosse il movimento pacifista di Amsterdam, più, noto come movimento mondiale contro la guerra e il fascismo. L'antifascismo gli fece ami provare qualche entusiasmo per l'Unione Sovietica: « Per circostanze storiche, l'Urss ha una grande superiorità sul nostro Occidente, perché offre alla gioventù vastissimi orizzonti di lavoro e di entusiasmo. Me ne rallegro e ne godo, come se si trattasse del mio popolo. Ma è il mio popolo, perché ogni popolo è il mio, e dove più forte batte il cuore del mondo, io sento battere più forte il mio ». Così scriveva a Jean Guéhenno nel 1935, con qualche ingenuità; a quel tempo, del resto, il peggiore stalinismo era ancora mal noto all'Occidente. Resta comunque intatta e inattaccabile la sua professione intellettuale consegnata nelle pagine del Journal: «La libertà cui ho votato il mio amore e le mie energie è libertà morale. Essa non mi è garantita dal socialismo e dal bolscevismo più che dal capitalismo. Socialismo e bolscevismo compiono sul terreno materiale un'opera necessaria, che tuttavia rimane insufficiente sul terreno dello spirito. La mia aspirazione non si soddisfa con l'ideale di un alveare laborioso e bene organizzato, dove ogni insetto avrebbe perduto perfino la coscienza del proprio asservimento. E' bello credere in una fede nuova. Ma io non sono un credente. Io sono un uomo che sa quel poco che sa, e rifiuta di chiudersi in un credo». Si può cogliere un accento di superbia in questa specie di messaggio estremo, ma è da citare, se non per altro, per dimostrare che i tentativi per annettersi la gloria civile di Rolland fatti più volte (dai comunisti) e naturalmente ripetuti in questo anno del centenario, sono assurdi e impossibili. Vittorio Gorresio

LaStampa 26/02/1966 - numero 48 pagina 3

A causa delle condizioni e della qualità di conservazione delle pagine originali, il testo di questo articolo processato con OCR automatico può contenere degli errori.

© La Stampa - Tutti i diritti riservati

10. [02-10-1966] “Difese la civiltà contro il fanatismo. Umanesimo tragico di Romain Rolland”, n° 224, p. 3

Umanesimo tragico di Romain Rolland di Guido Piovene

Umanesimo tragico di Romain Rolland Difese la civiltà contro il fanatismo Umanesimo tragico di Romain Rolland Ho accennato in un altro articolo alla celebrazione del centenario della nascita di Romain Rolland, tenuta a Vézelay in Francia. Vi erano presenti, oltre ai personaggi ufficiali alla seduta di apertura, scrittori e critici di tutte le parti del mondo, e numerosi provenienti dall'Europa orientale dove Romain Rolland è molto apprezzato. Tra questi Ehrenburg, tra i francesi Aragon. La vedova di Rolland, nata in Russia e più giovane d'oltre trent'anni, ch'egli sposò in età già avanzata, li radunava intorno a sé. Si avrà tra poco a Bruxelles una mostra di Romain Rolland (manoscritti, l'ografie, tutto quello che serve a dare il suo ritratto e a tracciarne la storia), e successivamente a Parigi agli Archives de France. Gli stessi Archives de France raccoglieranno stabilmente i suoi manoscritti e i suoi libri per chi vorrà studiarne l'opera. E' in corso quel processo, abituale in Francia, che rende istituzionale la gloria dei maggiori scrittori morti, e qualche volta ancora vivi. Esiste poi, sparso nel mondo, un manipolo di devoti, specialisti di Romain Rolland, che trovano nello studiarne l'opera lo scopo principale della loro vita. La più grande fatica consiste nel raccogliere, ordinare e studiare la corrispondenza in vista di un'edizione completa. Sebbene in parte sia già edita, e continuano a uscire gruppi di lettere in quaderni preparatori, siamo ancora lontani dall'averla ritrovata tutta. Romain Rolland fu un grande scrittore di lettere per tutta la sua vita; e, come usava allora, le lettere costituivano un vero scambio e una discussione di idee, prendevano un valore di testi letterari. Fu in corrispondenza con quasi tutte le persone famose, e anche con persone oscure; con uomini politici, scrittori, scienziati, musicisti, sindacalisti, studenti, uomini di Chiesa. Oltre a spiegarci meglio quale fu il suo pensiero, ed a portare alcune delle sue pagine migliori, la sua corrispondenza ha dunque un notevole valore storico. Sarà interessante, tra l'altro, il conoscere a fondo la corrispondenza che ebbe negli ultimi anni con Claudel, cattolico intransigente, dal quale sembrerebbe così lontano, per vedere con più esattezza quale fosse il suo sentimento alla vigilia della morte, che avvenne a Vézelay nel 1944. Vi è una parte della sua opera più propriamente artistica, consistente in romanzi, alcuni dei quali lunghissimi, ed una parte di scrittore politico-morale. Il più celebre dei suoi romanzi, Jean - Christophe, che racconta in molti volumi la vita di un musicista immaginario, fu antecedente alla prima guerra mondiale ed ebbe grande risonanza. Piaceva a Benedetto Croce, che voleva farlo tradurre, alla prima Voce, ed in genere al pubblico di quel tempo; ma non ho l'impressione che sia stato più molto letto dalle generazioni successive in Italia. Io stesso, che l'ho letto qualche decina d'anni fa, non oserei parlarne. In Francia è stato edito con buon successo nelle Editions de poche; e so che in Italia si sta per riproporre la lettura ristampandolo per intero in un volume solo. Nei colloqui di Vézelay, ho sentito esporre più volte che sta opinione critica: Jean-Christophe rappresenta il termine e la chiusura del romanzo dell'Ottocento; altri romanzi in vece, come *VA me enchantée*, saltano il muro ed entrano nel romanzo del Novecento. Sono però teorie in cui bisognerebbe guardare più da vicino e fuori di una occasione celebrativa; la nuova edizione di Jean-Christophe darà modo di riparlare. Romain Rolland fu rilanciato negli ultimi anni specialmente dal campo socialista. Nella lotta ch'egli condusse contro la prima grande guerra, egli arrivò alla conclusione che il capitalismo ne era la causa principale, e che i governi ne erano gli strumenti. Accusò duramente la socialdemocrazia di essersi messa al servizio dei fanatismi nazionali; ed il suo pacifismo era di marca socialista. Fu amico della rivoluzione sovietica; ne fu anche, in molte circostanze, un critico severo; « ho troppo rispetto religioso — scriveva — dell'indipendenza spirituale per voler imporre agli altri le mie regole di pensiero e di

condotta ». L'avversione per labro campo, cristallizzata dall'insorgere del fascismo, fu però sempre più forte di qualsiasi critica. Capi, tra i primi, che la spinta dei popoli extra-europei metteva in crisi i valori presenti, con esito imprevedibile. La critica socialista elogiò anche i suoi romanzi, di struttura tradizionale, di ampia costruzione, con una forte spinta morale e politica, scorgendovi un antidoto al decadentismo borghese di cui accusava quasi tutta l'arte dell'Occidente, e mettendolo vicino a Mann. Il grande momento di Romain Rolland, in cui si distinse da tutti e dimostrò un vero eroismo intellettuale, fu però quello della prima guerra mondiale. Il titolo famoso di un suo scritto: *Audessus de la mlce*, che scatenò tante ire contro di lui, non rende tutto il suo pensiero. Capi subito che quell'infesta guerra avrebbe rovinato, e forse irrimediabilmente, l'Europa; giacché, se vennero dopo cose peggiori, ne furono la conseguenza, e proprio quelli furono per l'Europa i tragici anni decisivi. Per opporsi alla guerra totale e radicale, soggetta al mito stolido della vittoria che distrugge anche la civiltà del nemico, andò a vivere in Svizzera, oltraggiato da tutti gli invasati per i suoi scritti, accusato persino di essere tedescofilo e traditore. Pensava invece che, la guerra essendo disastrosamente scoppiata, ognuno doveva combattere lealmente per la propria parte, ma senza fanatismi, sempre salvando un margine d'intelligenza; e che, qualunque fosse l'esito, la civiltà francese e quella tedesca rimanessero complementari. Gli intellettuali poi non dovevano mai porsi senza riserva « al servizio delle passioni del loro popolo », ma contrariare i fanatismi in vista della pace, restare consapevoli della civiltà che avevano in comune con il nemico, capire le cause della sciagura e prepararsi, eliminandole, a impedire la ripetizione. Questo avveniva mentre persone di grande prestigio coinvolgevano, nella condanna della Germania, Goethe e Bach, Lutero, Hegel, Wagner, Nietzsche, e da parte tedesca si faceva lo stesso. Se, durante la guerra, Rolland si trovò quasi solo, « fuoruscito dalla società umana », già sulla fine molti cominciavano a raccogliersi intorno a lui. Purtroppo quel che venne dopo non fu opera loro; e sfociò nella seconda guerra mondiale in cui, a differenza dell'altra, in uno dei due campi non c'era nulla di salvabile, ma puro e semplice delitto. Il Diario degli anni di guerra (1914-1919), edito in Italia sei anni fa in un grosso volume (editore Parenti) è lo specchio palatco di questa attività di Romain Rolland in lotta con gli eventi, e rimane per me, fino a prova contraria, la sua opera migliore. Il lato che ho detto patetico, essenziale in lui come artista, proviene anche dal suo sentimento angoscioso dell'irrazionale; e forse in relazione con esso è la passione per la musica, fondamentale per Rolland. Per lui, come per altri, il mondo (o, come scrisse, la volontà di Dio, Dio) non erano né morali né razionali, bensì un nodo di forze cicche, al di là del bene e del male, creatrici e distruttrici. L'uomo solo distingue il bene e il male, ha passioni morali, e deve rego- lare nel suo ambito quelle forze, aggiungendo l'amore per la giustizia e per la pace. Il suo umanismo non è quello che vede l'universo conforme all'uomo, ma piuttosto il contrario; vede l'uomo diverso, unico centro d'una vita morale, in lotta contro il caos, chiamato a opporre la sua legge al disordine, e a completare la creazione mettendovi ciò che in essa non è. Di qui viene a Romain Rolland, di qualunque cosa egli par- i, un sentimento d'ansietà, di futuro aleatorio e imprevedibi- c; e il suo richiamo a mantenere sempre viva l'intelligenza critica, vietandosi in ogni caso di lasciarsi andare agli eventi. Tale il Romain Rolland che riteniamo di conoscere; ma la pubblicazione del suo epistolario completo chiarirà ancora meglio la sua figura.

Guido Piovene

LaStampa 02/10/1966 - numero 224 pagina 3

A causa delle condizioni e della qualità di conservazione delle pagine originali, il testo di questo articolo processato con OCR automatico può contenere degli errori.

© La Stampa - Tutti i diritti riservati

11. [16-12-1966] "I consigli per chi vuole regalare un libro a Natale", n° 284, p. 3

/ consigli per chi vuole

/ consigli per chi vuole / consigli per chi vuole regalare un libro a Natale Storia ■ Politica

GIORGIO BOCCA, «Storia dell'Italia partigiana», ed. Laterza, lire 4000. Una ricostruzione obiettiva, di là dai miti e dalla retorica, della Resistenza; qualche leggenda sfatata, qualche verità ristabilita per le nuove generazioni. STEVEN RUNCIMAN, «Storia delle Crociate», ed. Einaudi, due voli., lire 12.000. Minuziosa amorevole cronaca della più romanzesca avventura - della storia, giudicata con severità ma con obiettività. MONTANELLI E GERVASO, «L'Italia dei Comuni», ed. Rizzoli, lire 3000. Con piglio giornalistico che non significa noncuranza della verità storica, viene compiuta la radiografia di un Paese spezzettato e vario, singolare e ricco di umanità. EDGAR SNOW, «L'altra riva del fiume», ed. Einaudi, lire 5000. Il ritratto della Cina contemporanea tracciato con affettuosa partecipazione umana e sicuro giudizio critico dal maggiore esperto occidentale. GIUSEPPE ROSSINI, «Il delitto Matteotti», ed. Il Mulino, lire 6000. Le schiacciante responsabilità del fascismo nell'assassinio del deputato socialista, viste attraverso la ricostruzione del processo intentato davanti al Senato all'allora senatore e capo della polizia Emilio De Bono. THEODORE SOERENSEN, «Kennedy», ed. Mondadori, lire 5000. L'attenta, documentatissima biografia del presidente scomparso, scritta dall'uomo che più di ogni altro gli fu vicino durante la breve, folgorante carriera di capo d'un mondo. Romanzi - Racconti MARIO SOLDATI, «La busta arancione», ed. Mondadori, lire 2200. Una storia avvincente ed oscura, tesa in un'atmosfera da suspense fino all'ultimo. VASCO PRATOLINI, «Allegoria o Derisione», ed. Mondadori, lire 3200. La vicenda personale di un Intellettuale che passa dal fascismo al comunismo alla crisi ideologica, attraverso gli anni cupi della guerra. ROMAIN ROLLAND, «Jean-Christophe», ed. Riuniti, lire 5000. Il famosissimo romanzo in cui Rolland espresse la sua alta concezione dell'artista che si nutre dei suoi sogni, in una atmosfera straordinariamente romantica. SH. J. AGNON, «Il torto diventerà diritto», ed. Bompiani, lire 1200. L'unico romanzo tradotto in Italia del grande scrittore ebraico, vincitore del Premio Nobel 1966. Varia letteratura CESARE PAVESE, «Lettere», due voli., ed. Einaudi, lire 10.000. La documentazione di una crisi durata tutta una vita, fino alla tragica morte. Una nuova dimensione umana del grande scrittore. «Tutto Platone», ed. Laterza, lire 9500. La raccolta dei testi di una delle più straordinarie avventure del pensiero umano, valida oggi come due millenni or sono. FRANCESCO FLORA, «Storia della letteratura italiana», ed. ec. Mondadori, lire 10.000, 5 volumi. Un'opera ormai classica e preziosa per la cultura italiana. «Guida all'Italia misteriosa», ed. Sugar, lire 4000. Le superstizioni, i fattacci, le tradizioni lugubri e favolose delle nostre città e dei nostri borghi. JOHN STEIN BECK, «L'America degli americani», ed. Mondadori, lire 7000. Radiografia spregiudicata di una società del benessere travagliata da giganteschi problemi. Corredato da 105 foto. Viaggi 1 RICHARD HAKLUYT, «I viaggi inglesi: 1591-1600», ed. Longanesi, lire 5500. I rapporti e i diari, concreti e immediati, dei marinai e dei diplomatici inglesi dell'età elisabettiana, dall'Artico al cuore della Cina. JULES VERNE, «Giro del mondo in ottanta giorni», ed. Einaudi, lire 2500. Riproposto un libro di incomparabile successo, in un'edizione corredata da illustrazioni ottocentesche. GIUSEPPE MUSSO, «Invito al Canavese», ed. Viglongo, lire 6000. Terzo volume della serie fortunata, iniziata con «Invito al Monferrato», di Remo Griglie, e «Invito alle Langhe», di Domènec Gianoglio. Religiosi «Il racconto del pellegrino», autobiografia di Sant'Ignazio di Loyola, ed. Adelphi, lire 1200. L'impressionante racconto della crisi spirituale da cui nacque la Compagnia di Gesù, in un linguaggio asciutto, lontano dall'agiografia. «Breviario di Papa Giovanni» (ed. Garzanti, lire 3800) e «Giorno per giorno con Papa Giovanni»

(ed. Boria, lire 3800): due raccolte di pensieri del «Papa della bontà». «Diario di Raissa», a cura di Jacques Maritain, ed. Morcelliana, lire 3000. L'umanissima vicenda della moglie del filosofo francese, vero specchio di un'anima sofferente sorretta dalla fede. Teatro Cinema <Teatro italiano>, a cura di M. Dursi. Sampietro. L. 3 mila 800. Tutta l'avanguardia e lo sperimentalismo teatrale italiano nei testi di ventidue giovani autori. Il teatro di domani? Forse. «La Duse minore», di L. Ridenti, Casini, L. 2000. Sulla divina Eleonora, tutto è stato detto, o quasi. Ridenti, guidato da documenti inediti, è andato alla scoperta dei rapporti della Duse con i suoi attori, da Fausto Andò a Memo Benassi. «Storia dell'opera», di R. Leibowitz, Garzanti, L. 1900. E' la traduzione dal francese di un libro che, uscito dieci anni fa, è già considerato come uno dei più completi panorami del melodramma lirico, soprattutto italiano. «Archeologia del cinema», di C. W. Ceram, Mondadori, L. 5000. Narrata in modo piano e piacevole, e illustrata da quasi trecento disegni, stampe e fotografie, la storia di un secolo di tentativi per arrivare al primo film dei fratelli Lumière. E' il secondo libro del cinema dell'autore di «Civiltà sepolte». «Stendhal a teatro», di M. Colasanti, Scheiwiller, L. 2000. La tenace e no* corrisposta passione di un grande scrittore per il teatro e per l'opera lirica testimoniata da una lui ja serie di delusioni e tentativi falliti e analizzata attraverso i suoi scritti.

StampaSera 16/12/1966 - numero 284 pagina 3

A causa delle condizioni e della qualità di conservazione delle pagine originali, il testo di questo articolo processato con OCR automatico può contenere degli errori.

© La Stampa - Tutti i diritti riservati

12. [12-11-1969] “La cronaca degli spettacoli televisivi. Romain Rolland e la Rivoluzione Francese”, n° 263, p. 7

Romain Rolland e la Rivoluzione francese

Romain Rolland e la Rivoluzione francese LA CRONACA DEGLI SPETTACOLI TELEVISIVI

Romain Rolland e la Rivoluzione francese Riesumata la tragedia « I lupi » dello scrittore pacifista - Un austero spettacolo interpretato da Corrado Pani e Mario Piave - Stasera il film « La spiaggia » e la partita Kiev-Fiorentina Gran bella figura di scrittore e di galantuomo Romain Rolland, francese, attivo nei primi tre decenni del secolo e morto ottantenne nel '44. Finissimo conoscitore di musica; Premio Nobel per la letteratura nel 1916; propugnatore generoso di un teatro popolare; pacifista e democratico convinto; nemico di tutte le forme di fascismo che si andavano propagando per l'Europa attorno agli Anni '30, Rolland è particolarmente — anzi, vorremmo dire quasi esclusivamente — ricordato per il romanzo « Jean-Christophe ». Ma fu anche drammaturgo. Scrisse parecchie tragedie di cui tre — « San Luigi », « Aerte » e « Il trionfo della ragione » — costituiscono il ciclo detto « della fede », mentre altre sette — fra cui « Danton », « I lupi », « Il gioco dell'amore e della morte » e « Robespierre » — sono raggruppate sotto la sigla di « ciclo della Rivoluzione ». Diciamo subito che nem- meno mezzo secolo fa, quando comparvero, le pièces di Rolland ebbero un successo che oltrepassasse il generico consenso di rispetto e di stima. In Italia la loro fortuna fu modesta e vennero dimenticate rapidamente. Per il pubblico d'oggi il nome di Rolland è quello di uno sconosciuto. La televisione ha effettuato una rischiosa operazione di recupero, risuscitando per il video la tragedia « I lupi », che è sempre stata considerata la migliore, ossia la più rappresentabile. Perché è questo che bisogna chiarire. Rolland amava profondamente il teatro (ci restano alcuni suoi saggi ancora lucidi e importanti), ma lo vedeva troppo come mezzo di discussione, di propaganda ideologica, di strumento per fini umanitari e sociali. Di qui il tono oratorio, predicatorio, cattedratico che domina i testi i quali sono ricchi, anzi debordanti di nobili sentimenti e di tirate concettose, ma al tempo stesso risentono gravemente di una certa enfasi che non di rado rasenta la retorica, e della mancanza di un'efficacia scenica: con l'ovvia conseguenza che il più delle volte i personaggi non sono esseri umani ma simboli, emblemi, maschere dolenti attraverso cui enunciare una tesi. In definitiva le tragedie di Rolland possono reggere ad una lettura; la prova del palcoscenico ne mette a nudo in maniera brutale le debolezze congenite di struttura. « I lupi », a nostro parere, non meritano un posto a parte. Si ha un bel'adattare il copione, tagliarlo, limarlo, snellirlo; si ha un bel tentare di aggredirlo e vivificarlo con una regia che si sforzi di rendere veramente drammatici i contrasti dialettici degli antagonisti (come ha fatto, bisogna riconoscere, Vittorio Cottafavi); ma la tragedia resta una tragedia tipica di Rolland, cioè statica, letteraria, di elevate ambizioni, tuttavia pedante e un po' noiosa. Fra l'altro, più che come storia di un ciclo della Rivoluzione potrebbe essere presentata come storia contro-rivoluzionaria: i repubblicani francesi sono i lupi che si sbranano fra loro, l'unico simpatico e umano è un verboso di prima forza e fa una brutta fine, la Rivoluzione — almeno nello spettacolo visto ieri — è dipinta quale il mostro che divora i suoi figli e da cui conviene stare alla larga. Protagonisti erano Corrado Pani e Mario Piave. A volte hanno recitato coi apprezzabile intensità, a volte, trascinati dall'impeto tribunizio del copione, si sono abbandonati a urla da far sobbalzare un duro d'orecchi. Preferiremmo ritrovarli entrambi in qualcosa di meno vecchio e meno artefatto. * * * Circa il resto della serata, annotiamo un reportage di Indro Montanelli sui problemi della vita e della soprav- vivenza di Venezia, e la seconda parte dell'inchiesta di Luciano Michetti Ricci sul fenomeno del divismo nella musica leggera (un'inchiesta che a nostro gusto, come si è già avuto occasione di dire, avremmo voluto tagliente: caratterizzata comunque da grande serietà e scrupolo di approfondimento). * *

Stasera sul « nazionale » alle 21 seconda puntata del documentario «La scuola degli altri » di Gras e Craveri, che ha esordito la settimana scorsa in modo positivo: in questo capitolo si esaminerà l'organizzazione scolastica degli Stati Uniti e dell'Unione Sovietica. Alle 22 in « Mercoledì sport » la partita Dinamo Kiev-Fiorentina per la Coppa dei Campioni. Sul secondo canale, per la rassegna « Momenti del cinema italiano » a cura di Fernaldo Di Giammatteo sarà trasmesso il film « La spiaggia » (1953) di Alberto Lattuada, con Martine Carol e Raf Vallone. u. bz.

Luoghi citati: [Europa](#), [Italia](#), [Stati Uniti](#), [Unione Sovietica](#), [Venezia](#)

LaStampa 12/11/1969 - numero 263 pagina 7

A causa delle condizioni e della qualità di conservazione delle pagine originali, il testo di questo articolo processato con OCR automatico può contenere degli errori.

© La Stampa - Tutti i diritti riservati

13. [04-05-1984] “Tra diavoli, balie e streghe, in prima mondiale al regio. Gargantua candidato a Broadway”, n° 105, p. 3

Gargantua candidato a Broadway

Gargantua candidato a Broadway TRA DIAVOLI, BALIE E STREGHE, IN PRIMA MONDIALE AL REGIO Gargantua candidato a Broadway L'« opera lirica» di Azio Corghi distilla preziose esperienze di Bartók, Schmitt e Stravinsky; ricorre alla polifonia madrigalistica, ai canti popolari, al jazz - Splendida la messa in scena di Emanuele Luzzati, movimentata la regia di De Bosio - Ma perché nessuno ha ricordato che già in «Jean-Christophe» di Romain Rolland si immaginava di mettere in musica Rabelais? o o TORINO — .Ahi se fossi francese metterei Rabelais in musical», esclama il protagonista nel settimo volume di Jean-Christophe, il romanzo musicale di Romain Rolland, oggi così ingiustamente dimenticato. Debbo alla cortesia d'una valente comparatista torinese la segnalazione di questa singolare coincidenza, fin qui sfuggita a Quanti si sono occupati della nuova opera che Augusto Frassinetti ha tratto sapientemente dalla propria ammirata traduzione del capolavoro di Rabelais per la musica del piemontese Azio Corghi. Né si ferma lì l'analogia, che Jean-Christophe comporrà lui stesso l'opera, proprio un Gargantua, in un modo che si attaglia abbastanza a quanto ha fatto il nostro compositore: «Grandi quadri sinfonici, con a soli e cori, battaglie eroicomiche, kermesse,¹ sbrigliate, madrigali alla Jannequin, d'un'allegria enorme e Infantile». Ed infatti l'opera di Corghi è così: quattordici episodi musicali ritagliati nella materia dell'enorme racconto di Rabelais (ami, solo del primo libro, Gargantua, cui fanno seguito le vicende dei discendenti, Pantagruel e Panurge). Può perciò apparire un po' sconcertante a chi si aspetti un intreccio serrato, e tuttavia i quadri successivi dell'esistenza di Gargantua, dal momento in cui nasce nell'orecchio sinistro di sua madre Garganella, all'infanzia scatologica da Pierino la peste, fino alle battaglie dell'età virile e alla saggezza della maturità, quando nella libera abbazia di Thélème isti tuisce, all'insegna del «Fa' ciò che vuoi», una sede per l'umanità nuova, liberata dalle superstizioni e dall'oppressione del potere, questi quadri, dunque, si compongono nella continuità di un Bildungsroman, dove la salvezza dell'uomo è raggiunta dal basso; non attraverso le imposture di fumose elevazioni trascendenti, bensì attraverso la santificazione della materia e l'accettazione gioiosa della vita. Per la gola Quale musica riveste questa epopea del sensi (principalmente della gola e delle funzioni corporali, che dal punto di vista del sesso e della pornografia non c'è scrittore più casto di Rabelais)? Quarantasettenne, diplomato di pianoforte al Conservatorio di Torino con Mario Zanfi e poi di composizione a Milano con Bruno Bettinelli, Azio Corghi si è orientato per conto suo, con duro tirocinio personale, verso le posizioni dell'avanguardia che difficilmente la scuola gli avrebbe potuto schiudere (fornendogli però un solido bagaglio di base). Una certa ossessione numerica, tipica della mentalità dodecafonica e post, governa sapientemente la partitura di Gargantua. Non si tratta solo della serialità connessa con l'esaurimento del totale cromatico (serialità che del resto è attuata con libertà e fantasia), ma di calcoli e impegni che il compositore stesso si pone, trovandovi alimento all'Invenzione. Per esempio, il numero 5 gioca una parte importante nelle prime scene. Nella penultima, alla proclamazione della regola di libertà che governerà l'abbazia di Thélème, la pagina della partitura d'orchestra si dispone in figura della pianta d'una chiesa, secondo quel gusto della figurazione grafico-musicale di cui si compiaceva molto anche Dallapiccola. Ce ne sarebbe a sufficienza per correre il rischio di un'arida contabilità seriale. Ma Corghi possiede dei fortunati anticorpi. Non è un pedante della dodecaфония, e la mentalità ingrugnata dell'espressionismo dodecafonico di stretta osservanza non sa neanche dove stia di casa. Lo sorregge invece la freschezza di numerose esperienze d'altra natura. Prima di tutto, è uno di quei moderni dell'avanguardia che non rigettano

per niente la lezione di Strawinsky, ma anzi ci flirtano allegramente. In secondo luogo, ha un serbatoio di cognizioni ed attività musicologiche che l'hanno portato, da una parte a imbevversi di Rossini con l'edizione critica dell'Italiana in Algeri (e al Finale del primo Atto sottostà come uno schema quello del prodigioso Finale primo rossiniano) e dall'altra ad una larga familiarità con le forme aurorali della polifonia italiana e franco-fiamminga: cadenze di Landino, dell'Ars nova italiana, si sprecano nel vasto carnevale del primo quadro (dopo Sinfonia e Prologo). Durante tutta l'infanzia di Gargantua, questi è rappresentato da un mimo e perciò non ha voce propria: gliela presta un coretto di otto voci che si esprime secondo i modi raffinati della polifonia madrigalistica. (Curiosissimo segnale monteverdiano un «lasciatemi ridere», che il musicista ci ha ficcato di brutto: nel libretto c'è «lasciatemi dire»; nello spartito diventa «lasciatemi ridere» / / 'madrigali alla Jannequin* di cui sognava Romain Rolland per il Gargantua del suo Jean-Christophe, ci sono, alla lettera, nel quadro quinto del «crls de Paris», e dietro Jannequin spunta spesso l'ombra di Machault. Poi c'è In Corghi, sotto la temibile armatura dell'avanguardia (come i ritmi retrogradabili di Messiaen, tirati in ballo nella penultima scena, 'quartetto della regola del ThelemaU, a scandire V ordinamento curialesco del discorso di Gargantua con tutti quel burocratici *item*), c'è una disponibilità al piacere del canto popolare (la melodia piemontese delle «vfoire», le contadine a veglia, che circola spesso nei bassi e dà poi le quattro note del motto finale «fa' ciò che vuoi») e una frequente curiosità per espressioni del jazz (gli inserti nella scena delle campane, in relazione col buffonesco personaggio del curiale Mastro Giannotto, e i due a soli di saxofono che istituiscono un ponte tra la scena terza, gioco del bambino col cavallucci di legno, e V undicesima, la guerra vera portata dall'imperialismo di Plcocolo, e qui i temi della solo saxofonico ritornano capovolti). Da quanto s'è detto una prima deduzione s'impone, sull'alto valore della parte corale, che ha nell'opera posizione preponderante. E' decisamente bella e s'inserisce con autorità nel solco di quel neomadrigallismo che è l'apporto originale arrecato dall'Italia (leggi: Patrassi e Dallapiccola) alla musica del nostro tempo. Anche il canto solistico si apre talvolta a modelli dallapiccollani e non sempre sfugge all'ingrata vocalità dodecafonica (da cui è immune V espressione corale), ma si avvale utilmente della preziosa sensibilità al colore di cui dà prova la scrittura strumentale (anche con interventi di live elcttronlc/ Esempio superbo, ancorché un po' lungo, la bella aria solistica della vecchiezza di Gargamagna, con accompagnamento di soli archi (e arpa), dove si distillano preziose esperienze di Bartók, di Schönberg, di Strawinsky. In guerra Del due atti, il primo è festoso, estroverso, carnevalesco. Il secondo è volutamente più cupo, è la frattura della guerra, l'assalto del male contro la Ubera gioia delle creature, che però ne usciranno vittoriose. Non si può negare che le prime due scene, quella della lite tra Pastori e Focacceri, e quella 'del monaco claustrale', con la strage che Fra Giovanni e gli Abatini compiono sugli importuni Focacceri, stentino alquanto ad inserirsi nel filo logico della narrazione e, così in apertura d'atto, riescano quasi incomprensibili. Quello che talvolta può riuscire qua e là meno perspicuo nel padroneggiamento operistico dell'enorme materia rabelaisiana è trionfalmente riscattato dalla splendida messa in scena. Emanuele Luzzati, da tempo apprezzato come uno dei migliori scenografi del nostro teatro, qui ha superato se stesso e ha firmato il proprio capolavoro, con l'apporto 'prezioso della fantasiosa costumista Santuzza Cali. Ciò ha permesso all'estro teatrale di Gianfranco De Bosio di sbizzarrirsi in una regia movimentata, che manovra le grandi masse in scena senza mai un momento di stasi e mette in gioco tutte le risorse (di solito trascurate o addirittura ignorate) d'un teatro funzionale come il Regio (ed anche Aulo Brontola 'e Silvano Cova vanno portati sugli scudi per l'efficienza delle realizzazioni tecniche). Risultato: uno spettacolo che potrebbe essere portato a, 'Broadway pari

pari e col quale il Regio pone imperiosamente la sua candidatura per un altro Premio Abbiati. Perché anche la realizzazione musicale è stata eccellente, per quanto ti possa giudicare di partitura così nuova e difficile. Può darsi ■ benissimo che qua e là qualche scollamento ti sia prodotto nelle complesse scene d'insieme, e la voce del suggeritore suonava spesso con drammatica urgenza, ma la mano del direttore Renzetti ha sempre portato in salvo la nave su onde certamente inquiete, giovandosi della bravura dei solisti e della dedizione ammirevole dimostrata dal coro e dall'orchestra attraverso le lunghe prove che il Teatro ha molto opportunamente disposto la concertazione. Il baritono Boris Bakow, Gargantua, e il basso Fissore, suo padre Gargamagna, grandeggiano quali magnifici protagonisti. Ma come dimenticare la gustosa Garganella disegnata da Carmen Gonzales e l'eccezionale comicità di Tullio Pane nella parte buffa di Mastro Giannotto teologo della Sorbona? Tutti vanno elogiati in blocco, le due governanti di Gargantua, Rosanna Bidone e Silvia Balcani, il vigoroso basso Luccardi, l'impeccabile e spassoso centralista David James nella parte di Ponocrate, precettore del giovane Gargantua, e Aurelio Faedda, Osvaldo Salvi, Roberto Cappone (voce recitante nella cui proprietà stilistica si sente la presenza della regia). Si dovrebbe citare anche le voci del corredo madrigalistico, ma sono otto nomi e otto cognomi, e invece c'è ancora da tributare i dovuti onori a un altro protagonista dell'esecuzione. Il maestro del coro Fulvio Fogliazza, senza dimenticare il buon contributo della coreografia di Claudia Lawrence. E si vorrebbe ringraziare tutto l'esercito di figuranti, acrobati, mimi, ballerini e ballerine, che in varie vesti di guerrieri, animali, diavoli, balte, streghe, contadini e venditori ambulanti hanno occupato il palcoscenico e invaso ogni angolo del teatro a stretto contatto con gli spettatori, un po' perplessi via infine trascinati dalla bellezza dello spettacolo. Massimo Mila C E plaGrgcmnGmpnbGeeJc l'orino, Gargamagna (Enrico Fissore) e Gai-gamella (Carmen Gonzales) sulla scena disegnata da Emanuele Luzzati

Luoghi citati: [Algeri](#), [Italia](#), [Milano](#), [Torino](#)

LaStampa 04/05/1984 - numero 105 pagina 3

A causa delle condizioni e della qualità di conservazione delle pagine originali, il testo di questo articolo processato con OCR automatico può contenere degli errori.

© La Stampa - Tutti i diritti riservati

14. [10-12-1992] “Rolland: l’utile idiota al banchetto di Stalin”, n° 338, p. 19

ROLLAND l'utile idiota al banchetto di Stalin

ROLLAND l'utile idiota al banchetto di Stalin Lo scrittore davanti alla realtà: i primi dubbi, voglia di non capire ROLLAND l'utile idiota al banchetto di Stalin ERTAMENTE il grande I I Romain Rolland, il creatore di Jean-Christophe e I i di Coias Breugnon, il più -SAI celebrato e più noto degli scrittori francesi fra le due guerre, era stato negli Anni 30 anche il principe e il prototipo di quella progenie di «utili idioti» o «compagni di strada» occidentali, sostenitori devoti dello stalinismo sovietico, che si protrarrà con l'epigono Sartre fin oltre la metà degli Anni 50. A questa singolare razza di servitori volontari, vocanti e fanatici della più mostruosa tirannide della storia, era appartenuto in tempi e modi diversi il fior fiore dell'intelUgencia parigina: Gide, Malraux, Aragon, Barbusse, Vaillant-Couturier, Nizan, Bloch, Guéhenno, Giono e tanti altri minori. Gide era stato fra i primi a volgere le spalle a quel «tempo della malafede», come lo chiamava Nicola Chiaromonte, compilando una sequela di osservazioni critiche e lucide su quanto aveva visto e capito del fenomeno staliniano nel suo clamoroso *Retour de l'Urss* pubblicato alla fine del 1936. L'abiura di Gide, la sua clamorosa rivolta individuale contro il «Dio fallito», fu un atto d'insofferenza morale del tutto spontanea, quasi intuitiva, in un certo senso quasi in anticipo rabdomantico sui dati informativi, all'epoca ancora scarsi, concernenti la natura e l'ingranaggio criminoso dell'ascendente potere faraonico di Stalin. Vent'anni dopo, il lento e pur sempre oscillante distacco di Sartre dal comunismo si compirà, più che per un impulso interiore di tipo gidiano, per le dure smentite che la storia stessa infliggerà dall'esterno all'utile idiozia del prestigioso compagno esistenzialista: l'oscura morte di Stalin, il rapporto Krusciov al XX Congresso del pcus, l'invasione sovietica dell'Ungheria nel '56. Fra i due casi estremi di Gide (rigetto precoce e istintivo) e di Sartre (abbandono tardivo e obbligato), si situa in una zona d'ombra e di profonda quanto angosciata perplessità il dramma personale di Romain Rolland che soggiornò in Russia per un mese, dal giugno al luglio 1935, affidando a un diario ultimissimo i dubbi sottili, i sospetti cauti, i presentimenti inespressi di un leale «compagno di strada» che avrebbe voluto quasi non vedere quello che vedeva e non sentire quello che sentiva. Il valore storico oltreché letterario di queste pagine discrete, asciutte, ricche di notazioni acute, in cui la mente omertosa dello scrittore sembra scontrarsi di continuo col suo sguardo nitido e perspicace, è nel fatto che esse vengono alla luce in maniera organica appena adesso in un volume intitolato *Voyage à Moscou* (curato, introdotto e corredato di note per le edizioni Albin Michel da Bernard Duchatelet, studioso che ha dedicato la vita all'opera e agli archivi di Rolland). Le notazioni diaristiche del 1935 sono arricchite e scavate da un gruppo di «notazioni complementari», vergate postumamente fra l'ottobre e il dicembre 1938, a tragedia per così dire compiuta: è fra il '35 e il '38 che si consuma infatti, nella sequenza incalzante dei grandi processi di Mosca, la sanguinaria apoteosi del terrore staliniano contro lo stesso partito comunista dell'Urss. Rolland capita a Mosca nel momento in cui, dopo l'assassinio di Kirov avvenuto a Leningrado il 1° dicembre 1934, ferve una sorda lotta per il potere assoluto, che presto culminerà nello sterminio «legale» di tutta la vecchia guardia leninista e di una parte degli stessi alleati e famuli più servili di Stalin. Dopo un breve soggiorno all'Hotel Savoy, lo scrittore viene installato al centro di un osservatorio eccezionale: la villa di Maxim Gorkij, suo ospite ufficiale, situata a 50 chilometri dalla capitale, non lontano dalle dacie fortificate di Stalin e dell'onnipotente capo della polizia Jagoda. La posizione in cui viene a trovarsi il celebre romanziere è delicata da ogni punto di vista. Egli è certamente famosissimo nell'Unione Sovietica, dove le sue opere narrative sono tradotte, lette e celebrate alla radio, mentre le sue opere teatrali dominano le

scene di Mosca, di Leningrado e di Kiev. Rolland, più che un quasi comunista, è considerato un quasi cittadino sovietico: alla vigilia del viaggio è stato nominato membro onorario del soviet moscovita. Appena sbarcato a Mosca, prima della partenza per la sontuosa villa di Gorkij, Stalin in persona gli ha concesso una franca intervista di due ore rivolgendosi rispettosamente a lui come al «più grande di tutti gli scrittori viventi». Mai, né prima né dopo, un intellettuale d'Occidente era stato fatto oggetto di simili attenzioni, di tante lodi, di altrettanti incensamenti. Tuttavia, nell'estate del 1935 lo scrittore pacifista e filosovietico è un settuagenario stanco, cagionevole di salute, segretamente disincantato, incline alla misantropia, spesso diffidente del prossimo e insofferente delle conversazioni troppo lunghe dei russi che lo affaticano e gli appaiono talora false e irreali. C'è anche un punto vulnerabile che ogni tanto sembra preoccuparlo fra le righe del diario: la moglie russa, Maria Pavlovna Kudaciova, che durante il viaggio gli fa da interprete, da infermiera e da confidente. Maria è figlia naturale di un ufficiale zarista e di un'istitutrice francese che prestò servizio nelle famiglie dell'alta aristocrazia di San Pietroburgo. In prime nozze aveva sposato il principe Sergej Kudaciov che combatté i rossi nel Caucaso tra le file dell'armata bianca. I parenti della Kudaciova, che sopravvivono in condizioni più che modeste a Mosca e che Rolland imbarazzato incontra per qualche ora, sono ostili al regime. Il più dichiaratamente anticomunista è il figlio appena ventenne di madame Rolland, che si chiama Sergej come il padre e detesta senza mezzi termini tutto ciò che è sovietico: il Politecnico in cui studia di malavoglia, i professori che insegnano più marx-leninismo che ingegneria, i colleghi di studio arrivisti e delatori. In questa situazione difficile, d'intima precarietà psicologica e ideologica, il grande amico dell'Unione Sovietica, l'estimatore apparentemente sincero e convinto di Stalin, si sforza di mantenere le sue opinioni e le sue osservazioni in una sorta di pudico equilibrio fra la lealtà sentimentale al mito bolscevico e la stravagante e inquietante realtà bolscevica che si dispiega sotto i suoi occhi interdetti nella straordinaria «casa aperta» di Gorkij. Quale spettacolo senza eguali offriva nel buio anno 1935 quella dimora fra principesca e bohémienne in cui l'ex vagabondo anarcoide della Volga, divenuto una specie di superministro delle lettere e delle arti sovietiche, teneva banchetto ventiquattr'ore su ventiquattro e riceveva giorno e notte delegazioni e personaggi d'ogni genere e mestiere dagli angoli più remoti dell'Urss! L'epoca era ancora fluida, il terrore era già diffuso ma non ancora coagulato, la società russa appariva ancora illuminata di sghebo da un ultimo sprazzo di tolleranza e di giovialità. Comunque Rolland non può fare a meno di notare lo scialo alimentare che impazza per l'ospitale casa di Gorkij, dove nella più assoluta confusione, chi seduto all'immensa tavola imbandita, chi in piedi, chi camminando su e giù, si mangia e si beve dal crepuscolo all'alba tra fiumi di vodka e caviale. Lo scrittore fa qualche fugace considerazione comparativa fra tanto sperpero e la penuria che ha intravisto nei negozi di Mosca. Poi, ignorando che la grande carestia dei primi Anni 30 artificialmente prodotta dai collettivizzatori staliniani in Ucraina e in Russia ha già prodotto oltre 5 milioni di vittime, si abbandona quasi con perfidia alla denuncia delle descrizioni oggettive e di per sé eloquenti. Ecco che a uno dei frastornanti banchetti gorkiani arriva perfino Stalin, uno Stalin non ancora catafratto nella propria idolatria, accompagnato dai fedelissimi Molotov, Vorosilov, Kaganovic. «La tavola è carica di cibarie, tutti i tipi di antipasti freddi, di salumi, di pesci salati, o affumicati, o congelati. Granchi, gelatine alla crema eccetera. Si beve forte. Gorkij ne dà l'esempio. Egli ingurgita troppi bicchierini di vodka. D'un tratto, un violento accesso di tosse lo obbliga ad alzarsi da tavola e ad allontanarsi per qualche istante. Nessuno di coloro che lo circondano, nemmeno Kruskov, il segretario che l'ama e che veglia su di lui, ha la saggezza d'impedirgli d'infrangere gli ordini del medico. Anche Stalin mangia e beve solidamente; ma, lui, sa

bene quando fermarsi. Dopo un ragionevole giro di brindisi a bicchiere pieno, Stalin s'arresta di colpo, rifiuta bevande e cibarie. Poiché la giovane cameriera insiste nell'offrirgli da bere, lui la intontisce con una galanteria che la fa arrossire. Poi si mette a succhiare con piacere la sua piccola pipa di legno. Prende in giro Gorkij affettuosamente, talora un po' rudemente. Gli domanda: "Chi è qui il vero segretario, Kruskov di Gorkij o Gorkij di Kruskov?". Oppure: "C'è dell'ordine in questa casa?". E Gorkij, alzando le spalle, come non sapendo che rispondere, domanda a sua volta a Kruskov: "C'è dell'ordine qui?". Molotov è visto da Rolland come un uomo capace e gelido. Vorosilov come un arlecchino sempre sorridente. La mancanza assoluta di sorriso, l'eterna taciturnità di Kaganovic lo impressionano molto: egli scorge addirittura nel commissario del popolo, che allora si occupava di trasporti, il vero delfino di Stalin. Incontra anche Bucharin, «ciarlatano», «vivace», «comunicativo», «fisicamente simile a D'Annunzio». Ha l'impressione che un peso sordo gravi la coscienza di Bucharin, ma che Bucharin non abbia il coraggio di liberarsene in sua presenza. Radek, sardonico, cinico, paradossale, trockista divenuto furente mangiatrockisti, gli dà un senso di ripugnanza morale. Il ritratto più incisivo, più inquietante, è però quello che Rolland dedica ripetutamente al capo della polizia segreta Jagoda, frequentatore assiduo della dimora, nato come Gorkij a Niznij Novgorod. Santo o carnefice?, si domanda Rolland. L'uomo ancor giovane, con cui egli s'intrattiene più volte, non ha certo l'aspetto di uno dei più temibili persecutori e torturatori dell'era staliniana: il volto dai fini lineamenti aristocratici, le morbide mani clericali, la totale mancanza di volgarità nei modi e nel linguaggio, la voce esile e dolcissima, gli occhi languidi e facili alla commozione lagrimosa, Jagoda parla tutto il tempo con ardore della redenzione dei delinquenti comuni ignorando completamente la sorte e perfino l'esistenza dei prigionieri politici. Spicca come un rudere diroccato, su questo sfondo tenebroso, la gigantesca e ambigua figura di Gorkij, coi suoi «buoni occhi azzurri», i suoi coloriti aneddoti in fuga dal presente, i suoi improvvisi silenzi pieni d'angoscia e di rimorso, la sua brutale generosità slava e il suo quotidiano accanito impegno nella distruzione fisica e psichica di se stesso. Quello che più colpisce Rolland è il senso di solitudine sconsolata che promana da Gorkij anche nei momenti di maggior frastuono e allegria che scuotono la sua affollata villa di campagna. Nelle notazioni del 1938, aggiunte con mano tremebonda a quelle del 1935, l'idiozia automistificatoria di Romain Rolland sembra squarciarsi ed egli, sia pure imperfettamente, sembra rendersi conto di essersi trovato tre anni prima nel covo di una congiura. Gorkij era morto nel 1936 avvelenato dal segretario Kruskov, con la complicità del suo medico personale dottor Levin e su commissione di Jagoda. Questo, rendendo Rolland folle di dubbi e di disperazione, lo confessarono gli stessi tre accusati nel corso del grande processo del 1938. L'unica cosa che al processo non venne detta è che, pur ammesse le secondarie colpe di Kruskov o di Levin o di Jagoda nella misteriosa morte di Gorkij, il vero organizzatore di quell'assassinio omeopatico era stato probabilmente Stalin. Appena nelle note del '38, già prossimo al distacco definitivo da Stalin che avverrà un anno dopo al momento del patto Ribbentrop-Molotov, Rolland trova il coraggio di vergare le poche tremende parole che Gorkij gli aveva sussurrato nel '35 in un raro attimo di abbandono: «Essi mi stanno avvelenando». «Essi» o «loro», nella terminologia sovietica del tempo, stava per «quelli del Cremlino». Enzo Bettiza // «Viaggio a Mosca» diario segreto del 35 ca 35 Lo scrittore davanti Il capo della polizia Jagoda. Sopra Sartre e nella foto in alto Vorosilov, Stalin e Gorkij. Il dittatore è raffigurato intento a abbuffarsi in un disegno dell'epoca. In alto a sinistra Romain Rolland A fianco Molotov: con gli altri fedelissimi, Kaganovic e Vorosilov, accompagnava Stalin ai sontuosi banchetti nella dacia di Gorkij, a 50 chilometri da Mosca Gorkij mangiava e beveva forte, un giorno sussurrò: «Mi stanno avvelenando»

Morì un anno dopo

LaStampa 10/12/1992 - numero 338 pagina 19

A causa delle condizioni e della qualità di conservazione delle pagine originali, il testo di questo articolo processato con OCR automatico può contenere degli errori.

© La Stampa - Tutti i diritti riservati

**UNIVERSITÉ COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTÉ DE PHILOGIE
DÉPARTEMENT DE PHILOGIE FRANÇAISE**

**NARRATION, MÉMOIRE ET IDENTITÉ
DANS “JEAN-CHRISTOPHE”: LE RÊVE
EUROPÉEN DE ROMAIN ROLLAND**

Résumé en français pour l’obtention de la mention européenne

**Programme de Doctorat en Études Littéraires
Sous la direction de:
M^a Lourdes Carriedo López
Arno Gimber**

**Travail réalisé par:
José Carlos Marco Vega
Madrid, 2015**

1. Introduction

Depuis quelques années, l'Europe se trouve soumise dans une profonde crise identitaire qui pourrait mettre en danger la continuité du projet de construction européenne mis en marche après la Seconde Guerre mondiale. Maintenant, plus que jamais, l'Europe a besoin de regarder en arrière pour comprendre son présent et se projeter dans l'avenir. Et puisque la défaite de Sedan et le début de la Grande Guerre constituent un point d'inflexion fondamental dans l'histoire contemporaine du vieux continent, c'est sur cette période que nous fixerons notre attention. En effet, c'est entre 1870 et 1914 que l'Europe laisse derrière ce que Stefan Zweig appelle 'le monde d'hier'.

Pour analyser cette période, nous disposons d'un immense éventail de ressources documentaires issues, parmi d'autres, des journaux de l'époque ou des manuels d'Histoire. Cependant, c'est la littérature qui réussit le mieux à décrire la réalité et, paradoxalement, elle y parvient par le biais de la fiction. Pour cette raison, dans ce travail, encadré par ailleurs dans le domaine des études littéraires, nous allons analyser la pensée d'un auteur, Romain Rolland, en fixant notamment notre attention sur son chef-d'œuvre, le roman-fleuve *Jean-Christophe*, grâce auquel il sera lauréat du Prix Nobel de Littérature en 1916.

Ce roman immense, publié entre 1904 et 1912, est d'ailleurs marqué par la vocation européiste de son auteur. Rolland critique l'Europe du début du XXe siècle, organisée comme un ensemble d'États-nation confrontés les uns contre les autres et séparés par des frontières presque insurmontables. Dans ce contexte, il regrette aussi le fait qu'aucun auteur de son temps n'ait osé écrire des textes visant un public supranational et ayant l'ambition de devenir des œuvres européennes. Ce sera le cas, cependant, de *Jean-Christophe*.

Dans *Jean-Christophe*, Rolland insiste tout d'abord sur la réconciliation nécessaire entre le monde français et le monde allemand. 'Kultur' et 'civilisation', considérées par le pouvoir politique comme des réalités antagoniques, doivent apprendre à marcher main dans la main. Autrement, le dépassement du modèle des États-nation et la création d'une Patrie européenne n'aurait jamais été possible. Mais la considération de *Jean-Christophe* comme 'livre européen' est particulièrement controversée, étant donné qu'il est très difficile de décider si l'idée d'Europe est une construction théorique ou si, en revanche, il existe une identité européenne. En tout cas, nous verrons à quel point Rolland se situe dans la ligne du philosophe et historien Ernest Renan, pour qui l'Europe des États-nation devait devenir un espace de peuples unis et décidés à évoluer ensemble, tout en insistant sur ce qui les unit et non pas sur ce qui les sépare.

Rolland meurt en décembre 1944 sans pouvoir être témoin des premières étapes du projet de construction de l'Union Européenne. Mais il aurait sans doute critiqué la façon dont ce projet, motivé principalement par des intérêts économiques, est en train de se réaliser depuis la signature le 25 mars 1957 du Traité de Rome. Pendant toute sa vie, Rolland lutta pour la création d'une ligue d'intellectuels capables de diriger le processus d'union des nations du vieux continent. Pour lui, comme nous pourrions le constater par la suite, la construction européenne devait se réaliser dans le domaine de la pensée et de la culture, en laissant de côté les motivations purement politiques et économiques.

Le but principal de cette Thèse est de prouver que *Jean-Christophe* est un livre européen qui fait partie de la mémoire culturelle de l'Europe. Par conséquent, il constitue aussi une référence fondamentale pour l'identité du vieux continent. Comme Christophe, le lecteur de l'époque se sent comme un étranger lorsqu'il dépasse les frontières séparant son propre pays des pays qui l'entourent. C'est seulement lorsqu'il apprend à supérer le solipsisme cognitif déterminant sa perception de l'altérité qu'il réussit à devenir un citoyen européen.

Par ailleurs, l'analyse de *Jean-Christophe* nous permettra de voir à quel point narration, mémoire et identité sont imbriquées dans le roman. Nous étudierons la façon dont Rolland réussit à créer des discours du passé par le biais de la fiction littéraire. Mais dans cette Thèse, nous dépasserons aussi les limites du roman pour étudier le rêve européen dans la pensée de Rolland. En fait, nous verrons que c'est pendant l'écriture de *Jean-Christophe* que ce rêve commence à prendre forme.

2. Cadre théorique et méthodologique

L'intérêt extraordinaire que depuis quelques années suscite le passé explique le développement sans précédents des études de la mémoire ('memory studies'). Ce développement devient encore plus considérable à partir de la publication entre 1984 et 1992 de l'œuvre *Les lieux de mémoire* par Pierre Nora, suivie pendant les années 1990 des travaux de l'égyptologue allemand Jan Assmann.

Mais pourquoi devrions-nous considérer les études de la mémoire pour parler du passé, vu que d'autres disciplines telles que l'Histoire nous auraient permis de réviser le passé européen? Pourquoi devrions-nous considérer les études de la mémoire dans un travail de Thèse encadré dans le domaine de la littérature? Les raisons sont nombreuses.

D'abord, parce qu'il y a un rapport très étroit entre mémoire et identité. En effet, une collectivité ne peut pas comprendre son identité sans mener à bout une révision de son propre passé. Ensuite, parce que la littérature occupe une place privilégiée dans les études de la mémoire. Puis, parce que, tandis que d'autres disciplines telles que l'Histoire se proposent de faire une lecture parfaitement objective du passé, ce qui par ailleurs s'est avéré impossible, les études de la mémoire assument dès le départ que toute révision du vécu implique une reconstruction bien déterminée par le moment présent. Ensuite, parce que les études de la mémoire ont développé un nouveau concept, celui de la mémoire culturelle, qui peut être appliqué à toutes les disciplines qui s'intéressent à l'étude du passé: à cet égard, l'œuvre littéraire serait un élément symbolique de la mémoire culturelle ('symbolique' dans le sens de Pierre Bourdieu lorsqu'il parle de 'capital symbolique'). Par conséquent, comme nous le prouverons par la suite, *Jean-Christophe* devrait être considéré comme une référence de la mémoire culturelle européenne.

Par ailleurs, il faudrait souligner le caractère transnational des études de la mémoire. En effet, on a déjà parlé de l'importance que, pour Rolland, revêt le dépassement du modèle dix-neuviémiste de l'Europe des États-nation: étudier son œuvre dans le cadre des littératures nationales serait donc absurde.

Enfin, contrairement à l'Histoire, les études de la mémoire font très attention à l'oubli: en effet, au sein d'une collectivité, ce qui est relégué dans l'oubli est souvent plus significatif que ce dont on décide de se souvenir. En fait, Rolland symbolise parfaitement cette symbiose nécessaire entre mémoire et oubli: après la publication du

texte *Au-dessus de la mêlée*, il sera ignoré en France, alors que dans d'autres pays comme l'Allemagne ou la Russie, il sera rappelé comme le grand créateur de *Jean-Christophe*.

D'autre part, puisque la réconciliation entre la France et l'Allemagne prônée par Rolland impliquait le dépassement des préjugés qui envenimaient les rapports entre les deux nations, nous étudierons ici les images culturelles qui, dans le roman, déterminent la perception que Français et Allemands avaient de l'autre. Pour ce faire, nous nous servirons des outils fournis par les études imagologiques.

Mais pourquoi l'imagologie? Parce qu'il existe un lien très étroit entre cette discipline et les études de la mémoire. Il s'agit en outre d'une théorie extrêmement utile dans le domaine de la littérature comparée. Comme on le sait, l'imagologie étudie les images et les imagotypes qu'une collectivité peut avoir d'une autre, et c'est principalement dans le champ littéraire qu'elle trouve la plupart de ces imagotypes. Souvent, les images culturelles de l'autre deviennent des stéréotypes qui réduisent la culture de l'autre à un stock limité d'images élémentaires. Ces images ne se trouvent pas exclusivement dans le champ littéraire, ce qui permet à l'imagologie d'avoir une dimension interdisciplinaire que n'ont pas les études comparatistes traditionnelles. L'imagologie profite ainsi des apports méthodologiques d'autres disciplines telles que l'Histoire.

Pour l'analyse de *Jean-Christophe*, nous allons considérer un modèle qui nous permettra de conjuguer tous les éléments théoriques impliqués dans la triade mémoire-narration-identité. Chacun de ces trois éléments constitue le sommet d'un triangle que nous représentons de la façon suivante:

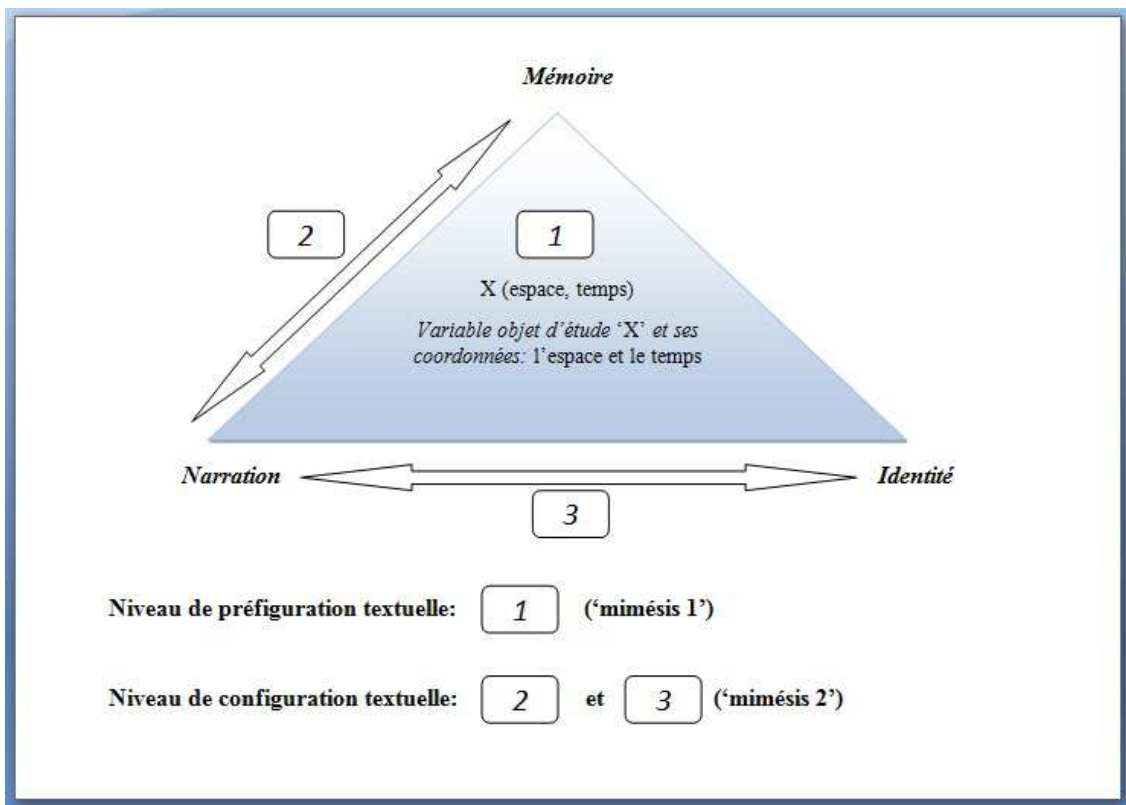


Illustration 13: modèle théorique pour l'analyse

L'absence de flèches entre le premier et le troisième sommet indique que le rapport entre mémoire et identité, d'une part, et entre identité et mémoire, de l'autre, passe nécessairement par un type de narration. Par ailleurs, nous avons placé au centre du triangle l'objet symbolique que l'on veut étudier et qui pourrait être une œuvre littéraire, picturale, filmique, etc., mais aussi un rite, un mythe... en somme, n'importe quel élément qui fasse partie du capital symbolique partagé par les membres d'une collectivité, un élément enfin qui puisse être considéré comme une référence identitaire. Dans le cas de cette Thèse, l'objet d'étude ('X') sera, comme nous l'avons déjà indiqué à plusieurs reprises, le roman-fleuve *Jean-Christophe*.

Soit donc 'X=*Jean-Christophe*'. La variable X sera définie par les coordonnées d'espace et de temps, c'est-à-dire, le contexte spatio-temporel dans lequel le roman fut conçu et écrit. La description de ces deux coordonnées n'est autre chose que le niveau de **préfiguration textuelle** (appelé aussi niveau de **mimésis 1** par Paul Ricœur). Ici, nous devons fixer notre attention sur la réalité extradiégétique dans laquelle a lieu la création de l'œuvre, c'est-à-dire le contexte historique, les motivations de l'auteur et les objectifs qu'il se propose d'atteindre. Ensuite, il faut aborder l'analyse du texte, dont la

forme et le contenu constituent le niveau de **configuration textuelle** ou de **mimésis 2**. Ici, il est question d'étudier la réalité intradiégétique qui définit la fiction littéraire. L'analyse du texte nous permettra de décrire les rapports entre mémoire et narration, d'un côté, et entre narration et identité, de l'autre. Enfin, nous étudierons la façon dont la réception de l'œuvre s'est produite pendant les années qui ont suivi sa publication. C'est ce que l'on appelle le niveau de **réfiguration textuelle** ou de **mimésis 3**.

En effet, d'après Ann Rigney, seule l'analyse d'une œuvre dans ces trois niveaux nous permettra de savoir si elle peut être considérée comme une référence identitaire de la mémoire culturelle d'une certaine collectivité.

D'autre part, l'analyse de *Jean-Christophe* nous mènera à étudier la place nucléaire que l'Europe a toujours occupée dans la pensée rollandienne. En effet, c'est à partir de la parution des derniers volumes du roman, et plus encore avec la publication en 1914 de l'article *Au-dessus de la mêlée*, que l'Europe devient une sorte d'obsession pour l'auteur.

3. État de la question

Sur son site web¹⁴³, l'*Association Romain Rolland* recueille tous les travaux de recherche publiés jusqu'à nos jours concernant la vie et l'œuvre de l'écrivain. On y trouve également une liste détaillée des 'Thèses' réalisées avant et après la mort de l'auteur. Seule une Thèse, intitulée *La psychologie des peuples allemand et juif dans les romans de Romain Rolland*, soutenue en 1931 à l'Université de Toulouse, fut écrite pendant sa vie¹⁴⁴. La dernière, soutenue en 2013 à l'Université Marc-Bloch de Strasbourg, est intitulée *La croissance et le désir créateur dans les œuvres de Romain Rolland, D. H. Lawrence, Hermann Hesse et André Gide*. Les plus de cinquante Thèses publiées entre 1913 et 2013 sur l'auteur de *Jean-Christophe* révèlent à quel point sa figure et son œuvre n'ont jamais cessé d'éveiller un intérêt spécial dans le monde

¹⁴³ ASSOCIATION ROMAIN ROLLAND. [En ligne] <http://www.association-romainrolland.org> (site visité de façon régulière entre 2011 et 2015).

¹⁴⁴ Rappelons que Romain Rolland naît le 29 janvier 1866 et meurt le 30 décembre 1944.

académique. De façon paradoxale, néanmoins, Rolland a été oublié et/ou ignoré par d'amples secteurs de la critique pendant de nombreuses années, comme nous le constaterons à la fin de ce travail.

En ce qui concerne le contenu des 56 Thèses recueillies sur le site de l'Association, 31 d'entre elles sont consacrées à la vie et à la pensée de l'écrivain. Nous incluons dans ce premier groupe les travaux ayant pour but l'analyse de l'œuvre épistolière de l'auteur, qui, pendant une grande partie de sa vie, fut capable de maintenir une correspondance fluide avec beaucoup d'intellectuels issus de tous les coins du monde. Les autres 25 Thèses sont consacrées à l'analyse de l'œuvre littéraire rollandienne, aussi bien narrative que théâtrale.

Mais le fait suivant attire notre attention: sur un total de 56 Thèses, seulement 8 d'entre elles se proposent d'analyser *Jean-Christophe*, même s'il s'agit de l'œuvre grâce à laquelle Rolland reçut le Prix Nobel de Littérature en 1916.

En ce qui concerne la bibliographie disponible sur sa vie et son œuvre, on constate que dans la plupart des publications on fixe toujours l'attention sur la pensée et la trajectoire vitale de l'auteur, d'un point de vue historiciste, en ne considérant la production littéraire rollandienne que du point de vue de sa gestation. En ce sens, et ce n'est pas par hasard, c'est surtout son œuvre épistolière, miroir fidèle de ses idées politiques, qui semble vraiment éveiller l'intérêt des chercheurs. En effet, les ouvrages ayant pour but une analyse minutieuse de sa production littéraire sont beaucoup moins nombreux, et ceux qui existent, se centrent presque exclusivement sur la présence d'éléments formels et rhétoriques dans les textes, tout en laissant de côté les considérations sur le contexte historique et culturel dans lequel elles furent écrites. Il manque, par conséquent, des études capables de combiner ces deux lignes de force.

C'est pourquoi dans ce travail de Thèse, qui se propose de combler en partie ce manque, l'analyse de *Jean-Christophe* ne concerne pas seulement la forme et le contenu du roman. À deux reprises, nous dépasserons les limites de la fiction pour nous situer en-dehors du texte: d'abord, lorsqu'on étudiera le contexte historique dans lequel le roman fut conçu et écrit; enfin, lorsqu'on considérera la façon dont s'est produite la réception du roman.

En somme, ce double mouvement d'aller-retour –du monde fictionnel au monde extradiégétique et vice-versa– nous a permis de réfléchir au sujet du rêve européen de Rolland qui, comme nous le verrons par la suite, a déterminé non seulement la

conception du texte, mais aussi –et surtout– les relectures qu’on a fait (et qu’on continuera de faire) de ce grand chef-d’œuvre de la littérature européenne.

4. Structure du travail

Dans la première partie de la Thèse, on expose les principes théoriques sur lesquels s’est fondée l’analyse du roman. La structure de la deuxième partie de la Thèse, où l’on applique tous ces principes théoriques, est la suivante:

- Chapitre 1: “*Jean-Christophe* dans le contexte de l’Europe des États-nation”. On aborde ici le niveau de préfiguration textuelle. Il s’agit d’étudier l’ensemble de facteurs qui déterminent la composition de l’œuvre, ainsi que les motivations de l’auteur pour écrire ce livre. On considère aussi les ‘Seuils du roman’, c’est-à-dire, tous les éléments extérieurs au texte (paratextes, titre, préfaces, dédicaces...) grâce auxquels on peut énoncer des hypothèses initiales sur les fonctions que le roman est appelé à accomplir.
- Chapitre 2: “L’omniprésence de la mémoire dans *Jean-Christophe*”. Le titre de ce chapitre est en même temps une hypothèse qui sera confirmée à la fin du travail. En effet, l’intensité avec laquelle se manifeste dans le roman l’interaction entre mémoire et narration est beaucoup plus marquée que dans d’autres textes fictionnels. Cette interaction est étudiée en observant les deux phénomènes suivants: celui de la mémoire *de* la littérature, avec ses deux acceptions possibles (‘la littérature se rappelle soi-même’ et ‘la littérature est rappelée par des instances extérieures’), et celui de la mémoire *dans* la littérature, c’est-à-dire, le phénomène selon lequel le discours de la mémoire, avec les éléments qui le définissent (tels que les lieux ou les objets qui véhiculent des souvenirs), est présent dans le texte littéraire.
- Chapitre 3: “‘Le même et l’autre’. Identité et altérité dans *Jean-Christophe*”. Ici, on étudie le rapport dialectique entre identité et altérité dans le roman. Comment se produit la perception de l’autre dans le texte? En quel sens la connaissance de l’autre est-elle indispensable pour la connaissance de soi-même? Dans ce

chapitre, on étudie les images culturelles qui déterminent la vision stéréotypée que Français et Allemands avaient de l'autre et la façon dont ces images déterminent négativement la connaissance de l'altérité. Rolland conçoit l'œuvre d'art et la création artistique comme des moyens pour aboutir à une connaissance vraie de l'autre. Il indique comment se libérer de la situation de solipsisme cognitif dans lequel se trouvent non seulement les personnages du récit, mais aussi les lecteurs à qui le livre est adressé. Notre analyse concerne principalement la France et l'Allemagne, étant donné que l'un des buts majeurs de l'auteur est de contribuer à la réconciliation effective entre ces deux ennemis séculiers.

- Dans le chapitre 4, on expose les conclusions partielles obtenues à partir de l'analyse des niveaux de préfiguration et de configuration textuelles. Ces conclusions ne peuvent être que partielles, puisqu'il nous reste encore à étudier la réception de l'œuvre (niveau de réfiguration textuelle).
- C'est dans le chapitre 5 que l'on aborde cette étude. C'est dans ce chapitre aussi qu'on analyse le rêve européen de Romain Rolland. En effet, avec *Jean-Christophe* et plus tard, à partir de la publication en 1914 de l'article *Au-dessus de la mêlée*, l'Europe devient une sorte d'obsession pour l'auteur. Dans ce chapitre, nous soulignons la vocation européenne du roman, ce qui nous permet de réfléchir au sujet de l'identité européenne. Nous voyons aussi la façon dont la littérature peut contribuer à la création de discours identitaires.

5. Conclusions

L'intersection dans *Jean-Christophe* entre narration, mémoire et identité a été étudiée en analysant les trois niveaux de mimésis décrits par Paul Ricœur. Cette analyse nous a permis de constater la présence dans le roman des quatre modes rhétoriques de la mémoire culturelle définis par Astrid Erll, à savoir les modes communicatif, culturel, réflexif et antagonique. D'après Erll, tous les quatre sont toujours présents dans les textes et, par conséquent, pour savoir comment se produit l'interaction entre mémoire et littérature dans une œuvre, il faut déterminer lequel des quatre se manifeste avec plus

d'intensité. Grâce à cette analyse nous avons pu constater que le mode rhétorique qui prédomine dans le roman est le mode antagonique, étant donné que Rolland se propose principalement d'exposer une nouvelle conception du monde.

En effet, dans *Jean-Christophe*, Rolland vise à présenter, par le biais de la fiction littéraire, des images alternatives de la France et de l'Allemagne qui sont bien différentes de celles transmises par le pouvoir politique. C'est ainsi qu'il apprend le lecteur à dépasser le solipsisme cognitif qui détermine sa perception de l'autre. Cet apprentissage aura des conséquences directes sur le rapport que chaque individu garde non seulement avec l'altérité, mais aussi avec la propre identité. Par ailleurs, c'est ici que l'imagologie et les études de la mémoire marchent main dans la main.

Le mode antagonique concerne en premier lieu le rapport dialectique qui doit exister entre identité et altérité. Rolland considère qu'il est nécessaire d'abandonner l'immobilisme qui détermine négativement la connaissance de l'autre et de soi-même, étant donné que seul le dépassement du solipsisme cognitif et la possibilité d'aboutir à une connaissance véritable de l'autre aurait pu éviter les désastres de 1914-1945.

Pour Rolland, l'immobilisme, aussi bien spatial que temporel, peut avoir des conséquences catastrophiques pour une collectivité. Commençons par l'**immobilisme temporel**. L'immobilisme temporel concerne principalement la mémoire culturelle. Quand il se manifeste, il peut donner lieu à une sorte de 'léthargie culturelle' dont la conséquence directe est le culte exagéré de la tradition et le refus de l'altérité. C'est pourquoi il se traduit souvent par des épisodes de xénophobie. L'immobilisme culturel empêche ainsi la collectivité qui le pratique d'évoluer de façon naturelle. Il s'agit donc de relativiser l'importance du passé pour rendre possible le relais générationnel sans lequel aucune société ne pourrait rester vivante.

En ce qui concerne les rapports humains, l'obsession pour les souvenirs est synonyme de mort, raison pour laquelle les personnages du roman qui sont atteints d'une maladie incurable passent leur temps assoupis au milieu du passé, complètement détachés du présent dans une sorte d'immobilité funèbre. Mais pourquoi l'immobilisme temporel, c'est-à-dire, l'obsession pour le passé et le refus presque absolu d'oublier, marquent si négativement les rapports entre le même et l'autre? Parce que lorsque cela arrive, les individus n'éprouvent aucun désir d'approcher les autres.

Par rapport à l'immobilisme temporel, en somme, Rolland plaide pour un équilibre entre le passé et le présent. Il relativise donc l'importance des valeurs traditionnelles. Seulement ainsi la perception de l'autre ne sera plus déterminée par les

images culturelles stéréotypées transmises de génération en génération. Mais il rejette également l'obsession pour le présent, étant donné que l'annulation totale des valeurs traditionnelles donnerait lieu à une connaissance superficielle de soi-même et rendrait impossible tout rapprochement culturel effectif envers l'altérité.

En ce qui concerne l'**immobilisme spatial**, le plus grand problème, dans le roman, est le manque de volonté de la part des individus d'entreprendre de nouveaux voyages pour découvrir l'autre. Mais parfois, le problème est aussi la morphologie de l'espace dans lequel vivent beaucoup de personnages. Souvent, il s'agit d'espaces clos, déterminés par les normes et le respect de la tradition. Dans les espaces de ce type, tout individu provenant de l'extérieur sera regardé comme une entité étrange et dangereuse. Par conséquent, il ne parviendra jamais à s'intégrer dans la communauté. C'est le cas, par exemple, de Christophe, lorsqu'il arrive en Suisse après la mort d'Olivier. Le village où il s'installe est un espace hostile où toute manifestation de l'altérité est rejetée de façon catégorique. Dans ce village, en effet, "l'invisible despotisme de l'âme collective pèse sur l'individu; il est, toute sa vie, un enfant en tutelle; rien de lui n'est à lui: il appartient à la ville" (*Jean-Christophe*, 1293).

Par rapport à l'immobilisme spatial, en somme, Rolland plaide pour la nécessité d'éviter les espaces hermétiquement clos, marqués par les conventions et par une stricte imperméabilité vis-à-vis de la différence. En même temps, il rappelle qu'il est indispensable de partir à la recherche de l'autre. En ce sens, le voyage devient dans le roman le moyen le plus efficace de favoriser l'entente parmi les peuples.

En définitive, l'immobilisme aussi bien spatial que temporel, est toujours négatif. C'est pourquoi Christophe se plaint souvent de la neurasthénie que souffrent beaucoup de personnages dans le roman: "[Christophe] en avait assez de la société parisienne; il ne pouvait plus souffrir ce vide, cette oisiveté, cette impuissance morale, cette neurasthénie, cette hypercritique, sans raison et sans but, qui se dévore elle-même" (*Jean-Christophe*, 711).

D'après tout ce que nous venons de dire, Rolland apprend le lecteur à projeter son regard envers soi-même et envers les autres de façon radicalement différente. Il propose en effet une nouvelle forme d'appréhender et de comprendre le monde qui nous entoure. Il annonce ainsi l'incipit vers une nouvelle vie. Cet incipit concerne les quatre dimensions de la mémoire définies par Aleida Assmann: la mémoire individuelle, dans laquelle cristallise l'interaction entre le même et l'autre, la mémoire sociale, déterminée par la cohabitation des différentes générations, la mémoire politique, définie par le

pouvoir, et la mémoire culturelle, où se trouve le capital symbolique partagé par les membres de la collectivité en question.

Cette nouvelle vision des rapports entre identité et altérité implique l'abolition des nombreuses frontières qui rendent presque impossible la vraie connaissance. L'une de ces frontières, ce sont les images culturelles transmises et imposées par le pouvoir pendant des siècles: elles doivent nécessairement être mises en question. Une autre frontière qu'il faut abolir est celle qui sépare les générations: la différence d'âge constitue en effet l'une des raisons principales pour lesquelles les individus refusent d'approcher l'autre. Il faut enfin favoriser les rapports dialectiques entre identité et altérité en éliminant les frontières spatiales qui séparent les différents peuples: trop souvent, ces frontières sont artificielles et elles visent à satisfaire les intérêts particuliers du pouvoir politique. De façon métaphorique, la traversée du Rhin entamée par Christophe symbolise dans le roman le seul moyen de mettre fin aux conflits séculaires qui, au début du XXe siècle, séparent encore la France de l'Allemagne. Par ailleurs, ne l'oublions pas, le fleuve représente le grand obstacle que Saint-Christophe doit surmonter, l'enfant sur les épaules, pour apporter à l'Humanité le message de la vraie connaissance.

Mais apprendre à développer un nouveau rapport dialectique avec l'autre est fondamental, non seulement pour éviter des conflits inutiles ayant souvent des conséquences néfastes, mais aussi parce que seule la connaissance de l'autre rend possible la connaissance de soi-même, et cela est valable aussi bien pour le niveau individuel que pour le collectif. En ce sens, lorsqu'il y a plusieurs cultures en contact, il ne faut considérer aucune d'entre elles comme supérieure. Autrement, le respect envers l'altérité ne serait pas possible. Seule une attitude de 'philie', en somme, permettra aux individus et aux collectivités de vivre en paix sans renoncer pour autant aux faits différentiels qui définissent leur propre identité.

*

Toutefois, le mode rhétorique antagonique qui prédomine dans le roman ne concerne pas seulement les rapports entre identité et altérité, mais aussi la vision que l'auteur a du monde et du passé. De la main de Christophe, Rolland présente toute une Somme du monde d'hier et annonce l'arrivée nécessaire d'une nouvelle époque déterminée par des paradigmes complètement différents. Il remet ainsi en question les

principes qui définissent les discours du passé à l'époque où il écrit *Jean-Christophe*. De cette façon, Rolland annonce, avant la lettre, l'incursion nécessaire des témoignages de la mémoire dans le discours de l'Histoire.

En effet, le monde d'hier qu'il décrit dans le roman est déterminé par le pouvoir politique, qui impose à la population ses discours du passé en se profilant ainsi comme mémoire forte. En outre, dans l'Europe des États-nation, la mémoire culturelle est soumise aux intérêts particuliers du pouvoir, ce qui implique par exemple la création et l'imposition de certains canons officiels. Il en résulte que les œuvres d'art doivent toujours répondre au goût de la classe dominante. Pour le vrai artiste, c'est-à-dire le seul capable de défendre son indépendance intellectuelle, les conséquences peuvent être funestes: soit il est relégué dans l'oubli, soit il est stigmatisé sous la formule de la 'damnatio memoriae', selon laquelle on ne rappelle que certains éléments négatifs de sa vie. Aussi néfaste pour l'artiste que la 'damnatio memoriae' est, dans ce contexte, la formule du rappel qu'on appelle 'exemplum': en effet, dans une société ayant toujours besoin d'être guidée par les goûts officiels, tout artiste considéré par la critique comme 'exemplum' sera suspect pour le moins de mettre son travail au service d'intérêts politiques et économiques extérieurs au fait artistique.

Rolland expose de cette façon sa conception de l'art et fait ainsi du *Jean-Christophe* un vrai traité esthétique. D'ailleurs, la réécriture du mythe de Saint-Christophe à la fin du roman annonce l'arrivée d'un nouvel paradigme qui devrait permettre au monde de reconnaître la valeur des intellectuels et des artistes indépendants. Comme Christophe de Lycie, l'élite qui devrait conformer la 'Ligue de l'Esprit' dont rêve Rolland aurait la mission de traverser le fleuve de la vie, en portant sur ses épaules le poids de la vraie connaissance, pour éclairer l'Humanité avec sa lumière renouvelée.

Par ailleurs, Rolland expose dans le roman une nouvelle vision de l'Histoire. Il suit les pas de Tolstoï, pour qui les histoires avec minuscule ont souvent décidé le cours des événements majeurs. En fait, ces histoires sont les mêmes qui, tout au long du XXe siècle, donneront lieu aux témoignages de la mémoire. Rolland abandonne ainsi la conception héroïque de l'Histoire, considérée par le pouvoir politique de l'époque comme la seule possible. En effet, il ne reconnaît pas les exploits que le discours historiographique traditionnel concède à ceux qu'on appelle les grands hommes de la nation. Il croit plutôt au mérite de toute une masse silencieuse représentée dans le roman

par Olivier, Antoinette ou Christophe. Ce sont eux qui, avec leur travail, leur sacrifice et leur capacité intellectuelle, peuvent bien décider le cours des événements.

*

D'après tout ce que nous venons de dire, *Jean-Christophe* est appelé à accomplir la mission bien précise de devenir un 'medium' de la mémoire collective. Pour ce faire, Rolland analyse les discours officiels du passé ('Gedächtnisreflexion'), en même temps qu'il réfléchit sur leur validité et qu'il en propose d'autres ('Gedächtnisbildung')¹⁴⁵.

Dans le roman, Rolland met en évidence l'existence d'une 'vraie' France et d'une 'vraie' Allemagne, qui diffèrent largement des images traditionnelles concernant les deux nations et transmises pendant très longtemps dans les discours officiels. Grâce à des personnages comme Olivier ou Christophe, une réalité silencieuse, trop souvent étouffée par le pouvoir, réussit enfin à voir le jour.

C'est ainsi que dans le roman se produit un phénomène de 'Gedächtnisbildung' ou de création de discours alternatifs du passé. Il s'agit de nouveaux discours qui concernent aussi bien notre vision du monde que la façon dont les rapports entre identité et altérité devraient avoir lieu. Et même si c'est par le biais de la fiction que Rolland réussit à le faire, ces nouveaux discours concernent non seulement le domaine de la diégèse, mais aussi celui du monde réel ou extradiégétique. On constate à quel point l'imbrication entre réalité et fiction est étroite dans le roman. Rolland met cette imbrication encore plus en évidence dans le *Dialogue de l'auteur avec son ombre* qui précède l'arrivée de Christophe à Paris. Elle concerne non seulement le contexte historique dans lequel se situe le récit, mais aussi le sentiment de dualité éprouvé par l'auteur dans sa propre vie. En effet, la pensée de l'écrivain, avec ses multiples contradictions, se projette encore et encore dans son alter ego fictionnel. La dualité de

¹⁴⁵ Astrid Erll parle à ce sujet de 'Gedächtnisreflexion' et de 'Gedächtnisbildung' (cf. Erll 2003, 160). Avec ces deux termes, elle considère les deux manifestations possibles de l'interaction entre narration et mémoire: d'une part, la 'Gedächtnisreflexion', qui a lieu lorsqu'on réfléchit sur des discours du passé déjà existants et souvent admis comme les seuls valables; d'autre part, la 'Gedächtnisbildung', qui se produit lorsqu'on propose des discours alternatifs du passé visant à remplacer les autres.

Rolland par rapport à Christophe est telle que ce dernier lui demande: “Lequel de nous deux est l’ombre de l’autre?” (*Jean-Christophe*, 606).

Rolland souligne ainsi sa conviction selon laquelle la fiction est capable de proposer des discours du passé. Ce phénomène a lieu pendant la préfiguration et la configuration du texte, où les expériences personnelles de l’auteur se projettent dans la fiction littéraire. Mais il a lieu aussi pendant la réception de l’œuvre, où la fiction parvient à modeler la vision que le lecteur aura de la réalité tout en devenant partie de sa mémoire individuelle. C’est comme si, lorsque le lecteur sort de la diégèse et qu’il observe le monde qui l’entoure, ses sens étaient recouverts par une sorte de voile fictionnel.

L’auteur réussit à faire tout cela de façon extrêmement efficace, parce qu’il interpelle directement les émotions du lecteur. C’est ici que se renferme le cycle de la mimesis, puisque si la transition entre ‘mimésis 1’ et ‘mimésis 2’ constitue le passage du monde réel au monde fictionnel, la transition entre ‘mimésis 2’ et ‘mimésis 3’ représente le déplacement en sens inverse, celui du monde fictionnel au monde extradiégétique. Et même s’il s’agit d’un phénomène assez fréquent en littérature, il se produit de façon spécialement intense dans *Jean-Christophe*, quoique Rolland n’ait jamais eu l’intention de parvenir à une reproduction mimétique parfaite de la réalité, tel qu’il le signale dans la préface à l’édition de 1931¹⁴⁶.

*

Dans l’analyse du roman, nous avons pu constater aussi qu’il existe une sorte d’omniprésence de la mémoire dans le texte. Cette omniprésence se manifeste de façon

¹⁴⁶ “Je dois (...) avertir le lecteur qu’il n’ait pas à identifier les personnages du livre à des personnalités existantes. *Jean-Christophe* n’est pas un roman à clef. S’il vise souvent des événements ou des individus réels, il ne renferme pas un seul portrait - ni du passé, ni du présent. Mais tous les êtres mis en scène sont naturellement nourris d’une quantité d’expériences et de souvenirs de la vie, fondus et transformés dans le travail de création. Il n’en est pas moins advenu que nombre de notoires contemporains se sont reconnus dans mes satires, et qu’ils m’ont voué une haine implacable, dont les effets se manifestèrent en 1914, pendant la guerre, à l’occasion ou sous le prétexte de mon « *Au-dessus de la mêlée* »” (Rolland 2007, 16).

spécialement intense dans les deux formes d'interaction entre mémoire et littérature décrites par Astrid Erll, à savoir:

1) D'un côté, 'la mémoire *de* la littérature' dans ses deux modalités: 'la littérature se rappelle soi-même' (on étudie ici la présence dans le texte de topoï, de métaphores, d'intertextes, etc. ainsi que l'usage de certains genres narratifs) et 'la littérature est rappelée par des instances extérieures' (à ce sujet, nous avons constaté l'importance que revêt pour Rolland la création des canons officiels soutenus par le pouvoir politique, qui est toujours extérieur au fait littéraire. Pour Rolland, une société qui sent par procuration et qui est incapable de reconnaître le vrai art, est une société corrompue: d'abord parce qu'elle attribue le privilège d'être élite à ceux qui reçoivent la faveur du pouvoir politique et économique, tout en condamnant les véritables artistes à la misère; ensuite, parce qu'elle mesure la valeur des œuvres d'art en fonction du bénéfice économique qu'elles produisent);

2) De l'autre côté, 'la mémoire *dans* la littérature', c'est-à-dire la présence dans le texte de toute une série de phénomènes ayant un rapport direct ou indirect avec la mémoire. Dans le roman, on peut constater à quel point la mémoire devient une sorte de 'présentification du passé'. On constate aussi la façon dont la vie des personnages est marquée par les souvenirs. Cette omniprésence de la mémoire dans le texte met en évidence à quel point il est important pour Rolland de ne pas oublier le passé. Mais l'oubli est parfois nécessaire. Dans le contexte de l'art et de la culture, par exemple, la création artistique doit être marquée par le dynamisme. C'est ainsi que l'artiste, sans perdre de vue les modèles du passé, doit être capable de créer du nouveau: pour lui, le passé doit toujours être une référence, mais jamais une obsession.

*

L'interaction entre narration et mémoire met en jeu un troisième élément, l'identité, étant donné que narration, mémoire et identité forment une triade d'éléments inséparables. Dans le modèle de Paul Ricoeur, l'interaction entre narration et mémoire, d'une part, et identité, de l'autre, a lieu dans le niveau de réception ou de 'mimésis 3'.

En ce qui concerne la réception de l'œuvre, il est difficile de décider si *Jean-Christophe* est devenu un texte culturel, puisque, tel que le souligne Ann Rigney, les 'literary afterlives' d'un texte dépendent toujours du contexte spatial et temporel sur lequel se concentre l'analyse. Par conséquent, une même œuvre peut être considérée comme culturelle par une certaine collectivité, alors que de façon simultanée elle pourrait être ignorée par d'autres. De façon analogue, dans un contexte spatial précis, une œuvre peut passer par des états différents selon le contexte temporel considéré: donc, même si à un moment donné elle était rappelée sous la forme 'd'exemplum', elle pourrait bien, peu après, subir la force de la 'damnatio memoriae', ou tout simplement tomber dans l'oubli...

Dans le cas de *Jean-Christophe*, pour avoir une vision approximative des 'literary afterlives' du texte, nous avons limité notre champ d'étude à un pays européen, l'Italie, et à une ressource documentaire précise, le journal *La Stampa*. Cette restriction du champ de vue à un seul pays et à une seule publication était nécessaire, étant donné que l'analyse détaillée de la réception de l'œuvre dans tous les contextes spatio-temporels possibles aurait largement dépassé les dimensions d'un travail de Thèse comme celui-ci.

Mais pourquoi l'Italie? Parce qu'en Italie, la perception de l'auteur et de son œuvre à partir de la parution du dernier volume de *Jean-Christophe* en 1912 est a priori objective. Ce n'est pas le cas, par exemple, de la France, où, depuis la publication de l'article *Au-dessus de la mêlée*, Rolland est considéré comme un traître. Ce n'est pas le cas non plus de l'Allemagne, où, pour des raisons analogues, Rolland est vu comme un héros.

D'autre part, *La Stampa* est l'un des journaux les plus anciens en Italie. Il a son siège à Turin, qui, avant Florence et Rome, fut la première capitale du pays. Et Turin, grâce à sa position stratégique, ainsi qu'à son rôle actif pendant le 'Risorgimento', a toujours eu une projection internationale très significative.

L'analyse des 14 articles concernant Rolland et *Jean-Christophe*, publiés dans *La Stampa* de 1912 jusqu'à nos jours, nous a permis de constater que Rolland est considéré comme un 'exemplum' dans 71,43% des réalisations, tandis qu'il devient victime de la 'damnatio memoriae' dans 7,14% des cas. Par ailleurs, dans 21,43% des articles, on constate que le créateur de *Jean-Christophe* est tombé dans l'oubli.

Cependant, le fait que, pendant plus de cent ans, il n'y ait eu dans *La Stampa* que 14 articles consacrés à Rolland, met en évidence que derrière le pourcentage de 21,43%,

que nous avons attribué à l'oubli, se cache un chiffre beaucoup plus grand. Il faudrait donc décider comment mesurer cette variable, qui se caractérise justement par l'absence de publications. Pour ce faire, on pourrait, par exemple, comparer le nombre d'articles écrits sur Rolland avec le nombre de publications consacrées à d'autres auteurs français lauréats aussi du Prix Nobel de Littérature.

En somme, ces résultats ne peuvent être vus que comme une première approximation à un travail d'analyse beaucoup plus ample et ambitieux, encore à faire, sur la réception de l'œuvre de Rolland.

Ce que nous savons déjà, pourtant, c'est que *Jean-Christophe* ne fait pas encore partie de la plupart des canons littéraires officiels en Europe. Pendant trop longtemps, le roman a été stigmatisé par ceux qui voyaient en Rolland un traître. Nous espérons que de futurs travaux de recherche analogues à celui-ci contribueront à ce que *Jean-Christophe* devienne enfin une référence culturelle solide pour l'Europe et puisse ainsi accomplir la fonction que Rolland lui avait destinée.

Le rêve européen de Romain Rolland

Lorsqu'il parle de liberté, Isaiah Berlin distingue entre la 'liberté négative' et la 'liberté positive' (cf. Berlin 1969). De cette façon, il parle du degré de liberté avec lequel un individu parvient à se définir, négativement ou positivement, par rapport aux autres membres de la collectivité dans laquelle il vit.

Chacune de ces deux manifestations de la liberté implique un rapport radicalement opposé avec l'altérité. Étant donné que le pouvoir politique tend toujours, de façon plus ou moins intense, vers l'uniformité, l'autorité constitue l'obstacle principal contre lequel tout individu doit lutter pour défendre sa souveraineté; elle constitue aussi le moyen le plus efficace sur lequel peut compter la liberté positive pour insister sur l'uniformité: "En tanto que la libertad negativa quiere sobre todo limitar la autoridad, la positiva quiere adueñarse de ella, ejercerla"¹⁴⁷ (Vargas Llosa, dans la préface à Berlin 2009, 19).

Pour Vargas Llosa, le libéralisme du XXe siècle, doctrine selon laquelle tout individu doit se libérer de toute imposition de l'État pour éviter l'élimination des traits

¹⁴⁷ "De la même façon que la liberté négative se propose surtout de limiter l'autorité, la liberté positive veut s'emparer d'elle et l'exercer".

différentiels qui définissent sa particularité, aurait comme but principal la défense de la liberté négative. Par contre, les régimes totalitaires du XXe siècle, dans toutes leurs modalités, ont commis des atrocités de tout genre afin d'imposer un idéal utopique tout en effaçant n'importe quelle manifestation de la différence. Le nazisme et le stalinisme illustrent parfaitement jusqu'où peut arriver la liberté positive lorsqu'elle s'empare complètement de l'autorité. Il souligne le danger que peut avoir le fait d'accorder aux deux types de liberté une importance démesurée.

Dans l'Europe des États-nation, qui précède la naissance des totalitarismes du XXe siècle, les pays du continent élèvent les notions de patrie et de nation à la catégorie de valeurs utopiques. Dans chaque pays, on impose une vision homogène et unique du monde, de sorte que le bonheur des individus est soumis à l'hégémonie de la nation. Conscient de la tragédie imminente qui menace l'Europe, Rolland signale dans *Jean-Christophe* la nécessité de mettre en question ces idéaux utopiques. Donc, les individus doivent accepter la différence et assurer une coexistence pacifique avec les autres peuples, même si cela implique renoncer à la suprématie de la nation. Par conséquent, Français et Allemands, notamment ceux qui représentent 'la vraie France' et 'la vraie Allemagne', doivent, d'après Rolland, défendre leur souveraineté vis-à-vis d'un pouvoir politique ambitieux et trop soucieux de sauvegarder ses intérêts particuliers.

Pour ce faire, nous l'avons dit, les individus doivent remettre en question cette idée selon laquelle les citoyens d'une même nation constituent une sorte d'entité homogène. Cela signifie donc que chacun doit mettre en valeur les traits particuliers qui déterminent sa propre identité. En même temps, les citoyens doivent remettre en cause les images culturelles avec lesquelles le pouvoir politique se propose de provoquer, dans la population, un rejet irrationnel envers l'étranger. Ce que propose Rolland, en somme, n'est autre chose que l'équilibre et la conciliation entre la liberté positive et la liberté négative, aussi bien au sein de la nation que d'un point de vue supranational.

En effet, l'équilibre entre la liberté positive et la liberté négative auquel aspire Rolland implique reconnaître, au niveau national, qu'aucune nation ne peut être vue comme une entité homogène et uniforme dans laquelle tous les citoyens seraient essentiellement français, allemands ou italiens. On ne peut pas donc ôter aux individus le droit de se définir par négativité par rapport aux autres citoyens du même pays. Par conséquent, l'appartenance à une nation ne peut pas être un élément qui détermine de façon essentielle l'identité individuelle.

En même temps, au niveau supranational, il est nécessaire de reconnaître qu'au-dessus de toutes les différences politiques et culturelles qu'il puisse y avoir entre les nations (république vs. monarchie, civilisation vs. Kultur, dans le cas de la France et de l'Allemagne au début du XXe siècle), il y a tout un substrat commun, la culture, qui nous permet de parler de l'idée d'Europe et de rêver également de l'avènement d'une sorte de 'patrie européenne' dans laquelle tous les peuples seraient capables de marcher main dans la main.

Par conséquent, la reconnaissance de cette 'patrie européenne' n'implique pas pour Rolland l'anéantissement de la différence, mais sa relativisation. Les citoyens des différentes nations du continent doivent pouvoir exercer leur liberté négative pour mettre en relief leurs traits particuliers, au même temps qu'ils doivent se servir de leur liberté positive pour insister sur ce qu'ils ont tous en commun. De façon analogue, les nations du continent doivent défendre leurs particularités, notamment linguistiques et culturelles, pour s'immerger dans un projet commun avec les autres nations du continent. Cet usage équilibré des libertés négative et positive, en somme, doit guider, à tous les niveaux, le processus de construction européenne.

Et puisque la culture constitue le substrat commun sur lequel repose l'essence de la patrie européenne, c'est dans le domaine de la culture que le rêve européen de Romain Rolland doit se réaliser. Et c'est dans ce contexte que *Jean-Christophe* devient un livre pour l'Europe, c'est-à-dire, un classique immortel qui s'adresse à tous les peuples du vieux continent.

En 1931, Rolland affirme que Christophe est arrivé pour rester parmi nous, tout en dépassant les frontières temporelles qui le séparent des nouvelles générations. Il accomplit ainsi la mission qui lui avait été confiée:

La fin du *Jean-Christophe* n'est pas une fin: c'est une étape. (...) C'est par là que le *Jean-Christophe* se trouve le compagnon encore des nouvelles générations. Il aura beau mourir cent fois, il renaîtra toujours, il combattrra toujours, il est et restera le frère « des hommes et des femmes libres de toutes les nations - qui luttent, qui souffrent -, et qui vaincront »¹⁴⁸.

¹⁴⁸

C'est avec ces mots que conclut la préface de l'édition de 1931 du roman.

NARRATION, MEMORY AND IDENTITY IN “JEAN-CHRISTOPHE”: THE EUROPEAN DREAM OF ROMAIN ROLLAND

Summary of the doctoral thesis

For many years, Europe has lacked a number of identitary elements which would enable its citizens to identify themselves with a common reality beyond their national borders. This fact, more than the economic crisis itself, may be the main reason why eurosceptic parties have increased in number and force across the whole continent in the last few years. Most of them are reluctant to accept the policies of supranational European institutions. Furthermore, some of them even demand the withdrawal of their country from the European Union.

The history of the EU dates back to 1950 with the creation of the European Coal and Steel Community; but we have to go still further back to 1914 in order to understand why it was born. With the outbreak of World War I, Europe enters a period of darkness marked by persecution, war and misery. Only some intellectuals will understand how dangerous it is to confront the European people depending upon their nationality, political ideas or ethnic group.

But the purpose of this dissertation is certainly not to define what Europe really is. So far, historians concerned with this topic have not been even capable of deciding if countries such as Russia must be considered an essential part of Europe. In fact, nobody really knows where the European borders are; there is either no unanimity on whether

there *is* such a thing called Europe or, on the contrary, it is a theoretical construct. This will all be discussed here, although, we insist, it is not the main purpose of this essay. Yet it seems to be clear that Europe cannot be understood without countries such as France, Germany or Italy. Taking all this into account, one of the aims of this dissertation, which is framed in the field of Literary Studies, is to propose a way to find identity references for Europeans. We will see that this is possible with the help of literature.

Researchers in the field of the so-called ‘Memory Studies’ have established that any identity process involves the creation of memory discourses. Moreover, memory discourses need some physical support. According to Astrid Erll, literature, by means of narration, can provide memory with an outstanding physical support. For this reason, literature can be considered as an extremely effective ‘medium’ of memory. Hence narration, memory and identity form a triad of inseparable elements that interact in such a way that they could enable researchers to find a series of identity references for a certain group or community.

Going back to the idea of Europe, it is possible to find a number of literary works capable of proposing specific memory discourses and therefore, precise identity landmarks for the European people. For this dissertation, we have chosen the French writer Romain Rolland and his masterpiece *Jean-Christophe*.

Why Romain Rolland? And why *Jean-Christophe*? Because Rolland was one of the few writers of his time who had the courage to raise his voice against the war, making *Jean-Christophe* a symbol against confrontation between the European nations.

In order to elevate Rolland’s masterpiece to the category of cultural reference for Europe, we need to analyse the book’s three levels of mimesis described by Paul Ricœur. These three levels are called textual prefiguration or ‘mimesis 1’, textual configuration or ‘mimesis 2’ and textual refiguration or ‘mimesis 3’.

As a result of this analysis, we will notice the following: when Astrid Erll describes what she calls the rhetoric of collective memory, she distinguishes four modes of this rhetoric: communicative, cultural, reflexive and antagonistic. In *Jean-Christophe*, it is the antagonistic mode that predominates. According to Erll, the purpose of this mode is to promote one version of the past and reject another one. By means of *Christophe*, Rolland presents indeed a ‘Sum’ of the world of yesterday and announces the necessary arrival of a new time determined by completely different

paradigms. By doing so, he calls into question the principles that defined the official discourses of the past at the time when he wrote *Jean-Christophe*. This way, Rolland announces 'avant la lettre' the necessary incursion of personal testimonies in the discourse of History.

Indeed, the world of yesterday described in the novel is determined by the political power, which imposes its particular vision of the past on the rest of the population. By doing so, it outlines itself as a strong memory. Besides, in the Europe of the nation-states, cultural memory is subject to the interests of that power. This fact involves, for instance, the creation and imposition of certain official canons. As a result of that, works of art are always supposed to cater for the taste of the ruling class. For true artists, i.e. the only ones being able to defend their intellectual independence, the consequences could be fatal: they will either be relegated to oblivion or just be branded under the formula of 'damnatio memoriae', meaning that only certain negative elements of their lives will be remembered. Another option is to be considered as an 'exemplum', which, in this context, can also be extremely harmful for them: indeed, in a society that needs to be guided by official taste, every artist considered by critics as an 'exemplum' will be suspected, to say the least, of putting his work in the service of political and economic interests.

As we can see here, Rolland presents in the book his conception of art. Thus *Jean-Christophe* can also be studied as a treatise on aesthetics. Moreover, the rewriting of St. Christopher's myth at the end of the novel announces the arrival of a new paradigm. This new paradigm should allow the world to recognize the value of independent artists and intellectuals. Like St. Christopher, they have the mission to carry on their shoulders the weight of true knowledge and enlighten humanity with a renewed light. For this reason, Rolland considers them the elite of society and calls them 'Ligue de l'Esprit'.

Furthermore, Rolland presents a new vision of History in the novel. He follows in Tolstoy's footsteps, for whom the action of common people has often decided on the course of major events. Rolland abandons thus the heroic conception of History, considered by the political power of the time as the only possible and rightful one. Indeed, he does not recognize the exploits that the traditional historiographical discourse grants to the so-called great men of the nation. He rather believes in the merit of the silent mass of people represented in the novel by Olivier, Antoinette or

Christophe. It is them who, with their work, sacrifice and intellectual capacity, may decide the course of History.

As a result of this analysis, we will also note that there is an omnipresence of memory in the text. This omnipresence is manifested very intensively in both forms of interaction between memory and literature described by Astrid Erll, namely:

1) On the one hand, ‘memory *of* literature’, which involves two possible interpretations: ‘literature reminds itself’ (in this context, we will study the presence of metaphors, intertexts, etc. as well as the use of certain narrative genres) and ‘literature is reminded by external institutions’ (in this regard, we will note how harmful official canons can be for art. According to Rolland, a society unable to recognize true art is corrupted: first, because it attributes the privilege of being ‘élite’ to those who are granted the favor of politic and economic powers, condemning true artists to a life marked by poverty; second, because it measures the value of any work of art according to the economic benefit it produces);

2) On the other hand, ‘memory *in* literature’, that is to say, the presence in the text of a series of phenomena having a direct or indirect relationship with memory. We will note that in the novel memory becomes a kind of ‘re-presentation of the past’. We will also see how characters’ lives are marked by souvenirs. This omnipresence of memory in the text highlights how important it is for Rolland to remember the past. But forgetting is sometimes necessary. In the context of art and culture, for example, artistic creation must be marked by dynamism. Thus artists, without losing sight of the models of the past, must always be able to create something new: for Rolland, the past must be a reference, but never an obsession.

We will also find out how important art can be in order to get an accurate knowledge of otherness. For this reason, the analysis of this novel could not be complete without considering it from the point of view of imagology, a theory which deals with the way national characters are represented by culture in general and literature in particular. As a result of our imagological analysis, we will note the following: according to Rolland, immobility, both spatial and temporal, can have catastrophic consequences for any community.

Let's start with temporal immobility and its most important manifestation, i.e., cultural immobility. A stagnant conception of culture implies an exaggerated cult of

tradition. For this reason, it represents an obstacle for the development of a society. Cultural stagnation condemns a community to live in a cultural lethargy, which often results in xenophobia. It is therefore essential to diminish the importance of the past. Otherwise, generational change would not be possible. With regard to human relationships, there must also be the same balance between past and present. The obsession for souvenirs means death, which is illustrated in the novel by the following fact: most characters suffering from an incurable disease spend their time asleep in the middle of their past. They live immersed in a kind of mournful stillness, completely detached from their present. But why is it that obsession with the past can mark the relationship with otherness so negatively? Because when this happens, people feel no desire to approach others.

As far as spatial immobility is concerned, the biggest problem in the novel is the absence of movement. For most of its characters, travelling is considered unnecessary and even negative. But sometimes, the problem is also the morphology of the space in which they live. It is the case of the Swiss village where Christophe settles down after running away from Paris. This village is an enclosed space, determined by the weight of rules and by an almost obsessive respect for tradition. As a consequence, individuals coming from outside shall be treated as a foreign entity and their integration will be almost impossible. Therefore, Rolland argues that it is necessary to avoid tightly closed spaces, because they are marked by conventions and the rejection of difference. At the same time, he highlights that it is essential to encourage the search for the other. In this sense, the journey becomes in the novel the most effective means to promote the necessary understanding among peoples.

In conclusion, going back to the idea of Europe again, Europeans will only succeed in perceiving themselves beyond prejudices and clichés by learning how to apprehend otherness. Only this way will they realize that there is a European identity which is beyond any national borders.

Key words: narration, memory, identity, otherness, Europe, Romain Rolland, *Jean-Christophe*.

NARRACIÓN, MEMORIA E IDENTIDAD EN “JEAN-CHRISTOPHE”: EL SUEÑO EUROPEO DE ROMAIN ROLLAND

Resumen de la tesis doctoral

Durante mucho tiempo, Europa no ha contado con un conjunto de elementos identitarios que permitan a sus ciudadanos identificarse con una realidad común más allá de sus fronteras nacionales. Este hecho, más que la propia crisis económica, podría ser la razón principal por la que los partidos euroescépticos han aumentado en número y fuerza a lo largo y ancho del continente durante los últimos años. La mayoría de ellos se muestra reacio a aceptar las políticas de las instituciones supranacionales europeas. Incluso alguno de ellos exige la salida de sus respectivos países de la Unión Europea.

La historia de la UE se remonta a 1950 con la creación de la Comunidad Europea del Carbón y del Acero, aunque debemos ir aún más atrás para entender el porqué de su nacimiento. Con el estallido de la Primera Guerra Mundial, Europa se adentra en un periodo de oscuridad marcado por la persecución, la guerra y la miseria. Sólo algunos intelectuales entenderán hasta qué punto resulta peligroso enfrentar a los diferentes pueblos europeos en función de su nacionalidad, sus ideas políticas o el grupo étnico al que pertenecen.

Pero el propósito de esta Tesis no es tratar de definir lo que es Europa. De momento, los historiadores que investigan sobre este tema no han sido siquiera capaces de determinar si un país como Rusia debe ser considerado como una parte esencial de

Europa. De hecho, nadie sabe a ciencia cierta dónde situar las fronteras del continente. Tampoco hay unanimidad en si existe una realidad llamada Europa o si, por el contrario, se trata de un constructo teórico. De esto se hablará en la Tesis, aunque, insistimos, este no es el objetivo de la misma. En cualquier caso, parece claro que Europa no puede ser entendida sin países como Francia, Alemania o Italia. Teniendo todo esto en cuenta, uno de los objetivos de este trabajo, que se enmarca en el ámbito de los Estudios Literarios, es proponer una forma de establecer referencias identitarias sólidas para Europa. Veremos que esto es posible mediante la literatura.

Los investigadores del ámbito de los llamados ‘Estudios de la Memoria’ han coincidido en señalar que cualquier proceso identitario implica la creación de determinados discursos de la memoria. Por otra parte, los discursos de la memoria necesitan un soporte físico. Según Astrid Erll, la literatura, mediante la narración, puede proporcionar a la memoria ese soporte físico. Por este motivo, la literatura puede ser considerada como un ‘medium’ extremadamente eficaz para la memoria. Como consecuencia de ello, narración, memoria e identidad conformarían una triada de elementos inseparables cuya interacción permitiría a los investigadores encontrar una serie de referencias identitarias para un grupo o comunidad dados.

Volviendo a la idea de Europa, es posible encontrar un conjunto de obras literarias capaces de proponer discursos de la memoria específicos y, por tanto, referencias identitarias precisas. Para este trabajo, hemos elegido al escritor francés Romain Rolland y su obra maestra *Jean-Christophe*. Pero, ¿por qué Romain Rolland? Y ¿por qué *Jean-Christophe*? Porque Rolland fue uno de los pocos escritores de su tiempo que tuvo la valentía de alzar la voz contra la guerra, haciendo de *Jean-Christophe* un símbolo contra el enfrentamiento entre las naciones europeas.

Pero para poder elevar la obra de Rolland a la categoría de referencia cultural para Europa, es preciso analizar los tres niveles de mimesis descritos por Paul Ricœur. Estos tres niveles se denominan nivel de prefiguración textual o ‘mimesis 1’, nivel de configuración textual o ‘mimesis 2’ y nivel de refiguración textual o ‘mimesis 3’.

Como resultado de nuestro análisis, comprobaremos que, de los cuatro modos retóricos definidos por Astrid Erll, a saber, el modo comunicativo, cultural, reflexivo y antagónico, es este último el que predomina en *Jean-Christophe*. El modo retórico antagónico atañe fundamentalmente a la visión que el autor tiene del mundo y del pasado. De la mano de Christophe, Rolland presenta una síntesis del mundo de ayer y

anuncia la necesaria llegada de una nueva época marcada por paradigmas completamente diferentes. Cuestiona además los principios que determinan los discursos del pasado en la época en la que escribe *Jean-Christophe*. De esta forma, se adelanta a su tiempo, anunciando la incursión necesaria de los testimonios de la memoria en el discurso de la Historia.

El mundo de ayer que se describe en la novela está determinado por el poder político, que impone al resto su visión particular del pasado perfilándose así como memoria fuerte. Además, en la Europa de los Estados-nación, la memoria cultural está sometida a los intereses partidistas del poder, lo cual da lugar, por ejemplo, a la creación e imposición de determinados cánones oficiales. Como resultado de todo esto, las obras de arte deben responder siempre al gusto de la clase dominante. Para el artista verdadero, que es el único capaz de defender su independencia intelectual, las consecuencias pueden ser catastróficas: o bien es relegado al olvido, o bien pasa a ser estigmatizado mediante la fórmula de la ‘*damnatio memoriae*’, según la cual sólo se recuerdan determinados elementos negativos de su vida. Igual de nefasta que la ‘*damnatio memoriae*’ es, en este contexto, la fórmula del recuerdo a modo de ‘*exemplum*’: en efecto, en una sociedad que se muestra incapaz de reconocer por sí misma la calidad de una obra de arte y que ha de recurrir siempre a las referencias impuestas por el gusto oficial, cualquier artista considerado por la crítica como ‘*exemplum*’ es cuanto menos sospechoso de poner su trabajo al servicio de intereses políticos y económicos exteriores al hecho artístico.

Rolland expone de esta manera su concepción del arte, haciendo de *Jean-Christophe* un verdadero tratado de estética. Además, con la reescritura al final de la novela del mito de San Cristóbal, anuncia la llegada de un nuevo paradigma que enseñe al mundo a reconocer el valor de los intelectuales y de los artistas independientes. Siguiendo el modelo de Cristóbal de Licia, la élite que dará lugar a la ‘*Ligue de l’Esprit*’ con la que sueña Rolland tendrá como misión atravesar el río de la vida, portando sobre sus hombros el peso del conocimiento verdadero con el que iluminará a la Humanidad.

Por otra parte, Rolland expone en la novela una nueva visión de la Historia. Siguiendo los pasos de Tolstoi, para quien las historias con minúscula han decidido siempre en mayor o menor medida el curso de los grandes acontecimientos. Rolland abandona así la concepción heroica de la Historia, considerada por el poder político como la única válida y posible. En efecto, no reconoce las hazañas que el discurso historiográfico tradicional otorga a los llamados grandes hombres de la nación. Cree

más bien en el mérito de toda una masa silenciosa representada en la novela por Olivier, Antoinette o Christophe. Ellos, con su trabajo, sacrificio y capacidad intelectual, pueden realmente decidir el rumbo de los acontecimientos.

Como resultado de nuestro análisis, comprobaremos también que en el texto se produce un fenómeno de omnipresencia de la memoria. Esta omnipresencia se manifiesta con especial intensidad en las dos formas de interacción entre memoria y literatura descritas por Astrid Erll, a saber:

1) Por un lado, ‘la memoria *de* la literatura’, en sus dos modalidades: ‘la literatura se recuerda a sí misma’ (en este contexto, debe estudiarse la presencia en el texto de metáforas, intertextos, etc. así como el uso de determinados géneros narrativos) y ‘la literatura es recordada por instancias exteriores’ (a este respecto, constataremos el daño que ocasiona para Rolland la creación de los cánones oficiales por parte del poder político. Según el autor, una sociedad incapaz de reconocer el arte verdadero es una sociedad corrompida: primero, porque atribuye el privilegio de ser élite a aquellos que reciben el favor del poder político y económico, condenando con frecuencia a los verdaderos artistas a una vida marcada por la miseria; segundo, porque mide el valor de las obras de arte en función del beneficio económico que producen);

2) Por otro lado, ‘la memoria *en* la literatura’, es decir, la presencia en el texto de toda una serie de fenómenos que guardan una relación directa o indirecta con la memoria. En la novela, constataremos hasta qué punto la memoria se convierte en una suerte de ‘présentification du passé’. Comprobaremos también la manera como la vida de los personajes está marcada por los recuerdos. Esta omnipresencia de la memoria en el texto pone en evidencia cuán importante resulta para Rolland no olvidar el pasado. Pero en ocasiones, el olvido es también necesario. En el contexto del arte y de la cultura, por ejemplo, la creación artística debe estar marcada por el dinamismo. El artista, sin perder de vista los modelos del pasado, debe ser capaz de crear obras novedosas, de manera que el pasado sea siempre una referencia, sí, pero nunca una obsesión.

Comprobaremos también hasta qué punto el arte puede ser importante para alcanzar un conocimiento preciso del otro. Por este motivo, el análisis de la novela resultaría incompleto si no tuviéramos en cuenta la perspectiva de la imagología, teoría que se ocupa de estudiar, entre otras cosas, la manera como los caracteres nacionales

son representados por la cultura en general y la literatura en particular. Como resultado del análisis imagológico del texto, veremos que para Rolland, el inmovilismo, tanto temporal como espacial, puede tener consecuencias catastróficas para una colectividad.

Comencemos por el inmovilismo temporal y su manifestación más importante, el inmovilismo cultural. Una concepción inmovilista de la cultura provoca un culto exagerado por la tradición que hace imposible la evolución de cualquier sociedad. El inmovilismo cultural condena a la colectividad que lo practica a una especie de letargo cultural que a menudo se traduce en xenofobia. Se trataría pues de relativizar la importancia del pasado y permitir así el relevo generacional tan necesario para asegurar la vitalidad de cualquier sociedad. En lo que respecta a las relaciones humanas, debe existir este mismo equilibrio entre pasado y presente. La obsesión por los recuerdos es sinónimo de muerte, razón por la cual todos los personajes de la novela que sufren una enfermedad incurable pasan la mayor parte del tiempo sumergidos en los recuerdos, en medio de una especie de inmovilidad fúnebre que los mantiene desvinculados del presente. Pero ¿por qué el inmovilismo temporal, o lo que es lo mismo, la obsesión por el pasado y el rechazo casi absoluto al olvido, marcan de forma tan negativa las relaciones de los individuos con la alteridad? Porque cuando esto ocurre, dejan de experimentar cualquier deseo de acercamiento hacia el otro.

En lo que respecta al inmovilismo espacial, el mayor problema en la novela es la ausencia de movimiento por parte de muchos de sus personajes, que consideran cualquier desplazamiento como algo negativo. A veces, el problema es también la morfología misma del espacio en el que viven. Muchos de los lugares en los que se desarrolla la vida de algunos personajes son espacios cerrados, determinados por las normas y un respeto casi obsesivo por la tradición. Como consecuencia de ello, cualquier individuo procedente del exterior será considerado como una entidad extraña y su integración resultará casi imposible. Por eso, Rolland aboga por evitar los espacios herméticamente cerrados, cuyos habitantes están marcados por las convenciones y el rechazo a la diferencia. Al mismo tiempo, recuerda que es indispensable fomentar la búsqueda del otro. En este sentido, el viaje se convierte en la novela en el medio más eficaz para favorecer el entendimiento entre los pueblos.

En definitiva, sólo mediante una percepción correcta de la alteridad, los europeos conseguirán superar los prejuicios y clichés que determinan su visión del otro.

Sólo de esta manera, en definitiva, lograrán entender que existe una identidad europea que está por encima de las fronteras nacionales.

Palabras clave: narración, memoria, identidad, alteridad, Europa, Romain Rolland, *Jean-Christophe*.